HANS BELTING

DAS BILD UND SEIN PUBLIKUM IM MITTELALTER

Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion

GEBR. MANN VERLAG · BERLIN

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Belting, Hans:
Das Bild und sein Publikum im Mittelalter:
Form u. Funktion früher Bildtaf. d. Passion
Hans Belting. – Berlin: Mann, 1981.
(Gebr.-Mann-Studio-Reihe)
ISBN 3-7861-1307-6

Satz und Druck: Druckerei Hellmich KG · Berlin
Printed in Germany · ISBN 3-7861-1307-6

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Der Titel des Buches läßt nicht erkennen, daß das darin angesprochene Programm in Form einer Fallstudie zum Passionsbildnis Jesu (Imago Pietatis) eingelöst wird. Doch erschien es richtiger, die Perspektive herauszustellen, auf die die Studie festgelegt ist, als den Stoff zu nennen, an dem sie erprobt wird. Das entspricht auch den Interessen des Autors, für den das hier vorgelegte Material nur Anwendungsfall für den Versuch ist, die Möglichkeiten der Interpretation von Bildern weiter zu entwickeln. Überschneidungen mit Ikonographie und Ikonologie waren zwangsläufig, doch liegen die Motive und Ziele – und hoffentlich auch die Ergebnisse – dieser Studie nicht auf deren Linie.
Es geht im Folgenden nicht um die Geschichte oder den Sinn von religiösen Motiven, auch nicht allein darum, in Bildern Belege für kulturelle Phänomene wiederzuentdecken. Es geht ferner nicht in erster Linie darum, unter dem Motto »Kunst im Kontext« nur den Kontext allein zu rekonstruieren – sei er kultureller, sozialer oder ökonomischer Art –, so wichtig auch dieser für die im weiteren verfolgte Fragestellung ist. Vielmehr sollen Bilder möglichst umfassend nach den Bedingungen und Aussagen befragt werden, die ihre historisch gewordene Bildform determiniert haben. Ihre Bildform wird als eine visuelle Sprachform aufgefaßt, die voraussetzt, daß sie in einer gegebenen Situation von einem Publikum, das sie in dieser Situation angetroffen hat, verstanden werden kann (um eine Formulierung über Kunst von C. Schnaase zu paraphrasieren: Über das Verhältnis der Kunst zum Christentum, Berlin 1852, 22).
Bilder stehen also im Zentrum dieser Untersuchung. Nicht Bilder allgemein, sosehr diese Untersuchungsart letztlich für alle Bilder offensteht. Es sind bestimmte Bilder gemeint, für die unsere Terminologie noch unentwickelt ist. Ihr geschichtlicher Ort liegt zwischen Mittelalter und Renaissance. Es sind Bilder, die in ihrer Umgebung

als selbständig erfahren wurden. Sie besitzen noch keine Autonomie als Kunst, anfänglich nicht einmal ästhetische Autonomie als eine gesondert erkennbare Bildqualität im Sinne der Renaissance. Aber sie besitzen einen eigenen Status und die neue Aufgabe, den Schein des Lebendigen überzeugend zu vermitteln. Eine neue Kunstform erscheint mit ihnen. Ihr Status wird schon durch äußere Bedingungen sichergestellt. Es sind Bilder, die weder einen Stoff »illustrieren« noch ihre Umgebung schmücken. Sie haben eine ausgeprägte Objektform. Sie sind meist transportabel und entweder so exponiert »ausgestellt«, z. B. auf dem Altar, oder so privat verfügbar, daß sie zu einem Dialog mit einem Betrachter, in der Gruppe oder als Individuum, geradezu prädestiniert waren. Zudem machen sie Personen präsent. Die traditionellen Begriffe Kult-, Gnaden- und Andachtsbild bezeichnen einige ihrer Funktionen, der Begriff Tafelbild ihre materielle Gestalt.
Die Geschichte der Bilder, von denen die Rede ist, beginnt mit der Ikonenmalerei. Deswegen ist die vorliegende Studie Teil eines langfristig angelegten Projekts, das die »Ikone im Westen« zum Gegenstand hat. Damit ist sowohl die Geschichte byzantinischer Ikonenexemplare im Westen gemeint wie auch die Geschichte des frühen europäischen Tafelbilds, das Aufgaben und Konzepte der Ikone adoptierte und selbständig weiterentwickelte. Der Begriff Ikone gilt also nicht nur dem historischen Produkt der östlichen Kunst, sondern einem Prinzip, das Bildform und Bildaufgaben determinierte. Nur mit diesem Verständnis ist es möglich, dem Projekt einen weiten geschichtlichen Rahmen zu geben. Pionierarbeiten sind die einschlägigen Untersuchungen von H. Hager und S. Ringbom.
Das Passionsbildnis, mit seinen Assoziationen und Affiliationen in der Bildinszenierung der Passion, eignet sich für eine Fallstudie, die die Ziele des Projekts verdeutlichen mag. Als solche schließt sie an eine Veröffentlichung über das Bild der Schutzmantelmadonna an, das ähnlich konzipiert war: C. Belting-Ihm, Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna (Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Abhandlungen 1976). Leider kann unsere Studie nur in einem ersten Band vorgelegt werden. Das schränkt die Beweiskraft der Argumentation ein, deren diachronische Analyse sich in dem gesamten Zeitraum zwischen byzantinischem Mittelalter und italienischer Hochrenaissance bewähren soll. Für diesen Zeitraum soll an einem geeigneten Beispiel die strukturelle Veränderung untersucht werden, die das selbständige, gemalte Bild in offiziellem und privaten Gebrauch erfahren hat. In einem weiteren Band sind u. a. Themen vorgesehen, die ich nur stichwortartig nenne: Sprachwandlungen und Übertragungen des Andachtsbilds im Trecento; Funktionen und Konnotationen des auf einen bestimmten Kontext »spezialisierten« Bildes; Gnadenbild und Gregormesse; Die Invenzione, oder, vom Kultbild zum Kunstbild.
Trotz dieser Planung beschränkt sich der Autor einstweilen auf den hier vorgelegten Band. Das hatte äußere Gründe, weil mehr im Augenblick nicht realisierbar war. Das hat auch innere Gründe, weil eine gewisse Einheit der Fragestellung möglich war. In den Kapiteln, in denen Grundsatzfragen angeschnitten werden, ist ohnehin das Untersuchungsfeld bis zur Renaissance erweitert. In Kap. V und VI wird die Geschichte unseres Bildes in Byzanz und im italienischen 13. Jahrhundert dargestellt. Um 1300 war die Integration des Bildes im Westen abgeschlossen. Mit diesem Datum ist auch die Zeitgrenze für die historische Darstellung in diesem Band erreicht. In der Folgezeit spielen andere Faktoren eine Rolle.

Wie mit einem riesigen Schwamm zog Gott alles Mitleid auf sich. Die Leidenden fanden Trost im Erbarmen, das sie einem Gott spenden durften

(M. Sperber, Der verbrannte Dornbusch)

Einleitung

Es gibt viele bekannte Tatsachen in der Frühgeschichte des europäischen Tafelbildes, die eine Geschichte des *religiösen* Bildes war und aus bestimmten Gründen der Passionsthematik eine auffällige Aktualität einräumte. Aber die Tatsachen erscheinen in anderem Licht, wenn man die Existenz bestimmter Bilder nicht mehr als gegeben hinnimmt und nach ihrem Zustandekommen und Aussehen fragt, ohne sich mit den in ihnen enthaltenen Bedeutungen zufrieden zu geben. Der Unterschied liegt darin, wo der Historiker mit dem Fragen beginnt und welche Distanz zu seinem Objekt er einzunehmen bereit ist. Bilder des Mittelalters sind so eingebettet in bekannte Überlieferungen christlicher Lehren und Glaubenspraktiken, daß es oft nur eine Frage theologischen Wissens zu sein scheint, die historisch in sie investierten Bedeutungen zu klassifizieren, als handele es sich um Texte, an denen nur der »Inhalt« interessiert, während ihre Sprachform, ja ihre Existenz als solche nun einmal vorausgesetzt werden.

Freilich muß man zugeben, daß das hier gewählte Beispiel die bewährte Methode der Ikonographie überfordert und daher umfassendere Überlegungen zu den Bedingungen und zur Rezeption des religiösen Bildes schlechthin ausgelöst hat[1]. Aber noch immer erwies es sich als schwer, historische und systematische Fragen gemeinsam zum Einsatz zu bringen und die Bildproduktion sowie die Bildfunktionen in der christlichen Kultur so zu befragen, daß beides grundsätzlich zur Disposition gestellt wird, oder die Scheinvertrautheit mit der Überlieferung entfällt. Schon der unbefangene Historiker wird bald darauf stoßen, daß die Konjunktur des Tafelbildes ebenso historisch bedingt ist wie die Option für bestimmte Themen, an denen sich die bildende Kunst zu bewähren hatte. Wenn aber solche

1 So bei *Panofsky* und *Berliner* (s. abgekürzt zit. Literatur).

Bedingungen ausgemacht werden können, dann rechtfertigt sich auch der Versuch, die Form der Bildprodukte zu untersuchen, und zwar im Kontext ihrer kulturellen Funktionen. Eben dies soll hier geschehen.

Dabei ist es wichtig, das gewählte Beispiel gleich so vorzustellen, daß der Kontext, in dem es entstand und seine überwältigende Wirkung ausüben konnte, mit zur Sprache kommt. Es wäre ein Mißverständnis, wollte man es als originellen Sonderling der mittelalterlichen Bildproduktion, oder besser Bilderfindung, ansehen, das nur in einer Frömmigkeits- oder Dogmengeschichte seinen Platz hätte. Sicher ist es eine der merkwürdigsten Bildkreationen, die die christliche Kultur hervorgebracht hat. Aber es führt so sehr an den »Nerv« christlicher Weltanschauung, daß seine Bedeutung gar nicht überschätzt werden kann. Schon an seinem außerordentlichen Erfolg über viele Jahrhunderte hinweg kann man ablesen, daß es als Paradigma des christlichen Glaubens im Medium der Bildenden Kunst aufgefaßt wurde. Es ist deshalb notwendig, die Dimensionen des Verständnisses gleich umfassend in den Blick zu nehmen. Was ist das für ein Bild, von dem all dies behauptet wird?

Abb. 8 Ein männlicher Akt in Halbfigur, also ein Bildnis nach den Konventionen des Mittelalters, stellt einen Verstorbenen dar. Die Darstellungsweise liefert aber zum spezifischen Zustand des Todes wenig Erläuterungen, sondern begnügt sich mit der allgemeinsten Bildnisform, die – wenn das möglich sein sollte – zu einem stummen Zwiegespräch mit dem Dargestellten einlädt. Die Paradoxien, die hier sichtbar werden, sind in der abgebildeten Person angelegt, in der eines der größten Paradoxa des christlichen Glaubens gedacht wird: der als Mensch verstorbene Gott. Das Bild stellt einen Menschen dar, an dem die Spuren menschlichen Schicksals erscheinen. Zugleich muß es darüber hinaus auf das *prima facie* nicht darstellbare Verständnis dieses Menschen als Gott verweisen, der als solcher gar nicht hat sterben können. Sein Tod wird denn auch von der christlichen Lehre auf die menschliche Natur beschränkt und als Episode erklärt, die nur bis zum Ostertag reichte. Das eine Paradoxon, die Verbindung von Tod und Leben, resultiert aus dem anderen, größeren Paradoxon, das in der Verbindung von Gott und Mensch in einer Person gedacht wird. Natürlich stellt sich diese Paradoxie dem

Gläubigen als »Mysterium« dar, das seiner Erkenntnis nicht zugänglich ist, weil sie von der (göttlichen) Gnade in der beschränkten (menschlichen) Natur bewirkt wurde und von dieser Natur denn auch nur im Glauben akzeptiert werden kann.

Man muß sich klarmachen, daß die bildende Kunst hier von vornherein an eine Grenze ihrer mimetischen Leistungsfähigkeit gelangte, noch bevor den Künstlern diese Grenze überhaupt zum Bewußtsein kommen konnte. In dem Bild war ein Konflikt zwischen Anspruch und Augenschein angelegt, sobald es nicht mehr auf ein reines »Zeichen« beschränkt war, sondern Anschaulichkeit leisten sollte, ohne die gemeinte Über-Wirklichkeit des Mysteriums zu unterschlagen. Und es geriet, historisch gesehen, gerade in jene Phase der mittelalterlichen Kunst hinein, als volle Anschaulichkeit mit dem Beweiswert ablesbarer Realität Trumpf wurde. Es ist müßig, im Nachhinein darüber zu spekulieren, ob diese kompromißlose Bildfassung des in der dargestellten Person angelegten »Realitäts-Bruchs« überhaupt zu leisten war. Vielmehr kann es nur darum gehen zu untersuchen, wie sie zustande kam, welche Lösungen sie für ihr Problem produzierte und warum sie so konstant aktuell blieb.

Der theologische Sachverhalt des gestorbenen Gottes behauptet einen so umfassenden Raum in allen Bereichen christlichen Denkens und Verhaltens, daß sich seine Interpretation nicht auf eine bestimmte »Bedeutung« eingrenzen läßt, sondern viele Argumente und Symbole freisetzt. Nur in dem jeweiligen gedanklichen oder emotionalen Kontext konkretisierte sich das allgemeine zum spezifischen Thema. Das gilt auch für das Bild, von dem die Rede ist. Seine Funktion war in gewissen Grenzen frei wählbar und schlug dann auch auf den gesetzten Inhalt durch. Sie konnte objektiv, d. h. für jedermann verständlich oder verbindlich, gesetzt werden, z. B. am Altar, wo der geopferte Jesus als Anschauungsbild des Sakraments mit der liturgischen Wiederholung des Opfertods dienen konnte, oder an einem Grab, an dem eine Beziehung zwischen dem erlösenden Tod Jesu und dem Tod des hier Begrabenen hergestellt werden konnte. Sie wurde aber auch für subjektiven Gebrauch freigesetzt, der es erlaubte, individuelle Assoziationen in das Bild zu projizieren: z. B. den Partner zu erleben, auf den man Leid in Form von Mitleid übertragen und in Trost umtauschen konnte. Die intersubjektive Bezie-

sten kann. Es wird hier der Anblick einer Person erfahren, in der Richter und Anwalt ineins gesetzt sind. Das gilt natürlich erst dann, wenn das Bild genügend Anschaulichkeit bieten konnte, um den Eindruck eines realen Gegenübers zustande zu bringen. Aber immer noch ist das alles eine verkürzte Perspektive, wenn der Erfolg des Bildes nicht im Zusammenhang mit dem sakramentalen Brot gesehen wird. Darauf wird zurückzukommen sein.

Der Begriff der *Pietas*, an den die Bezeichnung des Bildes *ex post* gebunden wurde, liefert natürlich keine historische Erklärung des Bildes selbst, sondern nur einen Zugang zu seinem Verständnis, das gar nicht umfassend genug angelegt sein kann. Wie ist dieses Bild »an sich«, als Paradigma, und in seinen einzelnen Verwirklichungen auf einem langen historischen Weg und für eine immer wieder anders »eingefärbte« Rezeption des Betrachters zu bewerten? Wenn auch nicht immer Rückschlüsse zwischen Form, Funktion und Inhalt möglich sind, so waren es doch gerade diese Faktoren, die das Bild und seine Geschichte prägten. Seine Metamorphosen reichen von der Ikone in Byzanz über das sogenannte Andachtsbild im Westen und dort von der kultischen und psychologischen bis zur ästhetischen Rezeption in der Renaissance. Die Bildgeschichte wird weder verständlich, wenn man nur den internen Formveränderungen folgt, noch, wenn man sie nur aus äußeren Einflüssen aufschlüsseln will. Sie wurde von formalen Assoziationen mit anderen Bildern ebenso geprägt wie von funktionalen Anpassungen an praktische und zeichenhafte Gebrauchsweisen oder an kulturell vorgeprägte Rezeptionsweisen. Anruflegenden, die man darauf schrieb, steigerten die Macht des »sprechenden Bildes« über den einschlägig eingestimmten Betrachter[8], bis dieses mit eigenen, also visuellen Mitteln »sprechen« konnte. In der Renaissance wurde religiöse Ausdrucksmacht an die künstlerische Ausdrucksfähigkeit des Bildes gebunden, das der Künstler in eigene Regie nahm.

Es kommt darauf an, die Untersuchung offenzuhalten für die Frage nach der Wahl und Gebrauchsweise des religiösen Bildes ganz allgemein. Auf diese Weise läßt sich eine Perspektive für die strukturellen Veränderungen gewinnen, die das Bild zwischen Mittelalter

8 Dazu *Meiss*, Black Death 123 f.

und Renaissance geprägt haben. Die Untersuchung wird also nicht auf das gewählte Beispiel beschränkt bleiben, sondern für den Kontext aller Kontemplationsbilder der Passion offengehalten. Praktische Überlegungen empfehlen ihre geographische Eingrenzung auf Byzanz und Italien, wo eine kontinuierliche Bildgeschichte existiert. Die zeitliche Beschränkung ist vom Material selbst vorgegeben. Das Bild tritt erst nach 1200, nach Eröffnung neuer Verkehrswege zur östlichen Ikonenmalerei, auf. Im 16. Jahrhundert ist es alsbald entweder so erstarrt oder so umgebildet, daß unsere Fragestellung nicht mehr greift. So bilden die drei Jahrhunderte zwischen ca. 1200 und 1500, neben der byzantinischen Vorgeschichte, ein geeignetes Untersuchungsfeld.

Es bleibt noch erklärungsbedürftig, warum hier der Begriff des »Bildnisses« verwendet wird. Von einem solchen wird ja gewöhnlich die Ähnlichkeit mit dem lebenden Modell gefordert. Bildnistreue, und sei sie fingiert, ist dafür obligat. Sie paßt besser zum »wahren Antlitz Abb. 30
Jesu« in St. Peter in Rom, der sogenannten »Veronica« oder *Vera Icon*, deren Authentizität von Entstehungslegenden behauptet wur- Abb. 6
de[9]. Die Porträttafel in Rom, auf die Reproduktion der historischen Physiognomie Jesu festgelegt, stellte für die Ähnlichkeit, die ein »Bildnis« zustande bringen konnte, einen neuen Maßstab auf.

Die Imago Pietatis kann als Bildnis nur gelten, wenn wir einen anderen Begriff von Ähnlichkeit anwenden. Ähnlichkeit ist nach altem Konsens der Mimesislehre Suggestion von Realität, Schein des Lebens. Auch psychische Aktivität fällt in ihren Bereich, die der Betrachter als Zeichen des Lebens, weil als Ausdruck der Bewegung, wahrnimmt. In unserem Bild sind es die Spuren physischen Leidens an einem nah herangeholten Körper, die die Figur einem echten Menschen, den man im Nahausschnitt für sich betrachten kann, ähnlich machen. Erträglich war der Anblick des Toten, der ja gewöhnlich Distanz und nicht Nähe erzeugt, nur für das Bewußtsein, daß dieser Tote lebt. Er ist ein Erinnerungsbild an einen Tod, dessen Realität der Betrachter emotional nachvollziehen sollte. Das Bild lädt, mit seiner rhetorischen Geste von Klage und Anklage (S. 288), zur Identifizierung ein. Das mimetische Vermögen, an das es appel-

9 Dazu S. 35 f..

hung zwischen dem abgebildeten Jesus und dem anblickenden Gläubigen setzt die sogenannte Andacht oder *devotio*[2] voraus. Sie läßt sich als ein religiöser Dialog verstehen, den ein Individuum oder eine Gemeinde mit einem imaginierten Partner führen. Wenn sie durch ein Bild unterstützt wurde, das den Partner im Abbild wie ein lebendes Gegenüber präsent machte, kann man von Bild-Andacht sprechen. Sie war ebenso an historische Religionspraktiken gebunden wie an die Existenz von Bildern, die diesen Praktiken dienen sollten.

Die überlieferte Benennung des Passionsbildnisses im Westen läßt die Komplexität seiner Bedeutungen ahnen. Sie war an den Begriff der *Pietas* gebunden. Damit war ebenso das Erbarmen Gottvaters, der seinen Sohn opfert, und Gottsohnes, der sich selbst opfert, gemeint wie auch das Erbarmen des Menschen, für den das Opfer dargebracht ist, mit jenem, der es für ihn dargebracht hat[3]. In dieser Konstellation verbirgt sich ein Schlüssel für christliche Weltanschauung ganz allgemein, was deshalb – weil von solcher Bedeutung für den Erfolg unseres Bildes – vorab kurz zu skizzieren ist. Das göttliche Erbarmen, als Gnadenakt, ist von ganz anderer Art als der rein menschliche Affekt des Erbarmens oder Mitleids, und doch hat man darüber nachgedacht, daß beides in der gottmenschlichen Person des Erlösers eine »verwirrende« Verbindung miteinander eingegangen ist[4]. Der Gnadenakt, der in der Menschwerdung Jesu gesehen wird, gilt nach traditionellem Verständnis der »gerechten« und doch »unverdienten« Sühneleistung für die Ursünde (in Dantes Worten der *vendetta del peccato antico*[5]). Mit ihm sollte die gefallene menschliche Natur, die Gott selber annahm, auf eine Weise »wiederhergestellt« werden, die sowohl der Norm des göttlichen Rechts mit ihrer angemessenen Sühneforderung wie der Intention göttlicher Barmherzigkeit mit dem Geschöpf Rechnung trug, der Barmherzigkeit – um es in der Definition des Thomas von Aquin zu sagen – insofern, »als Gott dem Menschen, der aus eigener Kraft die Sünde seiner Natur nicht sühnen konnte, zur Sühneleistung den eigenen Sohn zur Verfügung stellte und darin mehr Barmherzigkeit erwies, als wenn er die Sünden ohne (proportionale) Satisfaktion (im Sinne der Art der Rechtsverletzung) bloß verziehen hätte«[6]. Dieses Rechtsargument eröffnet Zugang zum Verständnis des Glaubenssatzes: »Warum Gott Mensch wurde«[7]. Aber es liegt mehr Substanz darin, als in dogmatischen Begriffen zu fassen war. Die theologisch konzipierte Figur Jesu, in der Schöpfer und Geschöpf simultan gesehen werden, erschien gleichsam im Schnittpunkt von Gerechtigkeit und Gnade und lud deshalb auch zur Kontemplation von Schuld und Sühne, aber auch von Verurteilung und Hoffnung ein, die der Gläubige auf sich selbst bezieht. An diesem Punkt wird die Figur Jesu zum Symbol christlichen Lebens- und Naturverständisses (der Rückverwandlung der entfremdeten Natur in ihren versöhnten Urzustand), aber auch zum Adressaten von christlicher Angst und Hoffnung, bezogen auf Gericht und Schicksal im Jenseits. Hier liegt auch das emotionale Potential für den Gebrauch der entsprechenden Bildfigur. Im Anblick des als Mensch leidenden und gestorbenen Gottes, also Gottes als Mitmenschen, wird deshalb mehr erfahren, als die Theologie lei-

2 Zur Bibliographie zum Andachtsbild S. 301. Zur Andacht, einem vieldeutigen Begriff s. *J. Grotz*, in: Lexikon f. Theol. u. Kirche[2] I (1957) 502 f. u. *E. Bertaud-A. Rayez*, in: Dict. Spiritualité 3, 1957, 747 ff. – H. Seuse besaß ein Andachtsbild auf Pergament, das er zur »andaht nah bildricher wise« betrachtete (*H. Seuse*,, Deutsche Schriften ed. *K. Bihlmeyer*, Stuttgart 1907, 103). Charles Sanspeur besaß »ung petit tableau de dévocion, où est la passion« (*L. de Laborde*, Les ducs de Bourgogne II. 2, Paris 1851, Nr. 3844). Ablaßgebete wurden vor solchen Bildern devotamente gesprochen, wie wir aus dem *Decor puellarum* erfahren (Venedig 1471, fol. 8r f.: s. *Ringbom* 26 Anm. 21).

3 *W. Dürig*, Pietas liturgica (Regensburg 1958); Vetter 191 f., 222 u. 227, vor allem (auch zum Folgenden) *H. Friedrich*, Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie (Frankfurt 1942) 144 ff. Vgl. bes. unsere Diskussion der Bedeutung des Begriffs bei Bernhard von Clairvaux (Kap. VI D) und der Verwendung des Begriffs zur Kennzeichnung unseres Bildes (VIII: Exkurs A).

4 So *Hugo von St. Victor*, De triplici compassione 180 (PL 177, 577).

5 Göttl. Komödie: Paradiso VI. 92. S. auch die Überlegungen ebenda VII. 20 ff. u. 73 ff. zur Frage, warum *a nostra redenzion pur questo modo* (die Kreuzigung) gewählt wurde. Die Folgerung (VII. 118) lautet: alle anderen Weisen *erano scarsi alla giustizia*. Entscheidend VII. 115: Gott gab sich selbst, um den Menschen sühnefähig (*sufficiente a rilevarsi*) zu machen und war darin großmütiger, als wenn er nur bloß verziehen hätte (s. dazu Anm. 6). Um den Menschen wiederherzustellen (*riparar*), wählte er einen Weg, der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit zum Ausgleich brachte (VII.105).

6 *Thomas*, Summa theol. III.64,1. Zum metaphys. Recht u. a. *Friedrich*, op. cit. (wie Anm. 3) 87 ff.

7 Die Frage *Cur Deus homo* (so der Titel einer Schrift des *Anselm* von Canterbury) war eines der zentralen theologischen Probleme und ist es geblieben.

liert, war beim Betrachter durch ein mimetisches Verlangen vorbereitet, das Erlebnis von Ähnlichkeit mit dem Menschen Jesus zu finden. Es war zudem motiviert durch den mimetischen Zwang, demjenigen im Leben ähnlich zu werden, den das Bild zeigt. »Die Gabe, Ähnlichkeit zu sehn, die wir besitzen, ist nichts anderes als ... ein ... Rudiment des ehemals gewaltigen Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten«[10].

Unser Bild suggeriert die Präsenz eines vom Leiden gezeichneten Toten. Das Erlebnis von Nähe, das es anbietet, ist ein Erlebnis von Ähnlichkeit. Jesus bietet ein »Bild zum Erbarmen«. Er erscheint in einem Zustand, in dem ihn der Betrachter affektiv erreichen kann. Anders als ein einfaches Abbild, bietet er ein Erlebnisbild. Wir nennen es Bildnis. Mit einem solchen teilt es den Bildausschnitt als Halbfigur. Von einem solchen stammt es ab, wenn wir die Ikone als Porträt verstehen dürfen. Gegenüber der Kreuzigung und dem Crucifixus war es semantisch komplexer und bot eine andere Erlebnisform an. Der Abgebildete ist aus jedem historischen Zusammenhang herausgelöst und als Einzelfigur inszeniert. Es reicht nicht, vom Wechsel der *historia* zur *imago* zu sprechen, um tradierte Begriffe zu gebrauchen[11]. Die Imago Pietatis ist eine veränderte *imago*: sie zeigt die dargestellte Person in einem spezifischen Zustand: *in forma pieta-*
3 *tis*[12].

---

10 *W. Benjamin*, Lehre vom Ähnlichen, in: Ges. Schriften II.1 ed. *R. Tiedemann – H. Schweppenhäuser* (Frankfurt 1977) 204 ff. Zur Bewegung als Zeichen des Lebens u. im Kontext v. Wahrnehmung *C. F. v. Weizsäcker*, Der Garten des Menschlichen (1977) 169 ff., 206 ff. Den Zusammenhang zwischen Mimesis u. Gottesschau bringt *Bernhard v. Clairvaux* auf die myst. Formel: der Mensch wird, nach Enthüllung von Gottes Anblick, *in eandem imaginem transformabitur, et similis erit illi, videns eum sicut est*. Der Streit um die vorgezogene, direkte Gottesschau der Heiligen, schon vor dem Weltgericht, gehört zu den großen theologischen Polemiken des 14. Jh.s.

11 S. *Panofsky* 261 ff. Vgl. zu den Begriffen *J. Kollwitz*, Bild und Bildertheologie im Mittelalter, in: *W. Schöne* (ed.), Das Gottesbild im Abendland (Witten 1957) und zur Interpretation der *Imago K. Bauch*, Imago in: *K. Bauch*, Studien zur Kunstgeschichte (Berlin 1967) 1 ff.

12 So wird das Bild beschrieben in den Statuten einer Bologneser Konfraternität von 1329 (*C. Mesini*, in: Archivum Franciscan. Historicum 52, 1959, 388 f.) und im Testament des Migliorati in Rimini, 1499 (*A. Campana*, in: Scritti di storia dell'arte in onore di M. Salmi II, Rom 1962, 405 ff.). S. auch S. 281 f..

Während das Bildnis nach üblichem Sprachgebrauch sein eigener Bildinhalt ist, weil der Abgebildete »selbst das Thema bildet«[13], muß es in unserem Fall als Ausdrucksform verstanden werden. Es war nicht so sehr ein neuer Bildinhalt als vielmehr eine neue Bildform, die in der Imago Pietatis in Erscheinung trat. Ihre psychologische Funktion zielte auf den Betrachter. Die interpersonale Beziehung, die darin angelegt ist, rechtfertigt den Begriff Bildnis, wenn wir dafür andere Kriterien anwenden. In der Wortverbindung Passionsbildnis wird angezeigt, welches die intendierte Bildaussage war.

Der Crucifix war ein Vorgänger des Passionsbildnisses. Er stellte die Passion zunächst gleichsam sachlich war, bevor er sich ihrem affektiven Nacherleben anbot. In dem trinitarischen Gruppenbild, das als »Gnadenstuhl« bezeichnet wird, ist er unter dem Bild des dargebrachten Opfers mit dem Vater assoziiert. Eine Miniatur mit diesem Thema wird in dem kirchlichen Lehrbuch des Sicard von Cremona *Abb. 1*
(1160–1215) wie folgt beschrieben: »In einigen (Meß) Büchern ist die Majestät des Vaters und das Kreuz des Crucifixus abgebildet, damit wir gleichsam jenen gegenwärtig erblicken, den wir anrufen, und damit sich die Passion, die dargestellt ist, den Augen des Herzens einprägt« *(majestas Patris et crux depingitur Crucifixi, ut quasi praesentem videamus quem invocamus et passio quae representatur, cordis oculis ingeratur)*[14]. Die Darstellung Gottvaters wird unterschieden von jener der Passion. Die eine ist als Abbild, die andere als Sachverhalt zu verstehen. Aber die Passion ist in unserem Fall nicht mehr eine Szene oder *historia*, sondern der Zustand der »redenden« Figur Christi, in welcher, ohne daß Handlung gezeigt ist, eine *imago* neu aufgefaßt wird. Die figürliche Kunst erhält hier eine Aufgabe, die sie zur »sprachlichen« Veränderung herausfordert.

Der Crucifixus wurde in der Tat schon im 12. Jh. affektiv betrachtet, *Abb. 3*
auch wenn er diese Rezeption noch nicht sichtbar widerspiegelt. Das bestätigt eine andere, ebenso bemerkenswerte Quelle dieser Zeit. Theodoricus berichtet ca. 1170 von einer *imago Crucifixi* über der Klosterpforte hinter dem lateinischen Bau der Grabeskirche in Jeru-

---

13 Zu dieser Definition s. *K. Bauch*, Bildnisse des Jan van Eyck, in: *K. Bauch*, Studien zur Kunstgeschichte (Berlin 1967) 79 ff. und bes. 117.

14 Siccard von Cremona, Mitrale Lib. III (PL 213, 124 C).

salem, die »in solcher Weise gemalt (war), daß sie jedem Beschauer tiefes Mitleid einflößt« *(ita depicta ut cunctis intuentibus magnam inferat compunctionem)* [15]. Es handelte sich wohl um eine Mosaik-Darstellung des gestorbenen Christus, die die lateinischen Auftraggeber von der byzantinischen Ikonographie übernommen hatten. Die Differenz zur abendländischen Ikonographie mag erklären, warum die Darstellungsform als Besonderheit erfahren wurde. In der Tat ist ihr Import in den Westen ein historisches Datum in der Vorgeschichte der Imago Pietatis[16]. Entscheidend ist aber nicht so sehr, wie der Jerusalemer Crucifixus aussah, sondern vielmehr, wie der Betrachter auf ihn reagierte. Um die affektive Reaktion zu garantieren, war dem Bild außerdem eine sogenannte »Anruflegende« beigegeben, die die Kommunikation mit dem Betrachter dirigierte: der Crucifixus sprach den Gläubigen in der Du-Form als Partner an und appellierte an sein Mitgefühl[17].

Das »sprechende Bild« war ursprünglich Topos von Wunderlegenden, die für ein bestimmtes Bildexemplar magische Kräfte fingierten. In unserem Fall ist es ein sprachlich noch unentwickeltes Erlebnisbild, das seine Sprachfähigkeit durch das Hilfsmedium eines beigeschriebenen Schrifttexts erwarb. Es wurde erst wirklich lebendig, sobald es seinen Betrachter mit eigenen, visuellen Mitteln »ansprechen« konnte. Die Bildrezeption nimmt vorweg, was das Bild erst später leistet. Das gilt auch für den Jerusalemer Crucifixus. Er wurde als Andachtsbild aufgefaßt, bevor er im formalen Sinn eines sein konnte. Daß dies im lateinischen Osten geschah, darf besonders vermerkt werden, denn die Begegnung mit den Gedenkstätten, Reliquien und Bildern des Ostens eröffnete neue Weisen religiöser Erfahrung, die zur Entwicklung einer affektiven Religiosität beitrugen. Auch die Imago Pietatis wurde von einem Bild des Ostens, von der Ikone, angeregt.

15 Theodoricus, Libellus de Locis Sanctis (1164–74), ed. *M. L.* und W. Bulst (Editiones Heidelbergenses XVIII, Heidelberg 1976) 18. Vgl. jetzt M. L. Bulst, Die Mosaiken der ›Auferstehungskirche‹ in Jesrusalem u. die Bauten der ›Franken‹ im 12. Jh., in: Frühmittelalterliche Studien 13, 1979, 442 ff. und bes. 461 f.
16 *O. Demus*, Byzantine Art and the West (New York 1970) 218 and *Hager* 75 ff.
17 Vgl. Anm. 15. Die »Anruflegende« lautete: *Aspice qui transis quia tu mihi causa doloris./Pro te passus ita, pro me noxia vita.*

Die psychologischen Implikate der neuen Religiosität, der das Andachtsbild entsprach, sind ebenso komplex wie die sozialen Bedingungen, aus denen das religiöse Individuum sein Selbstbewußtsein entwickelte. Was sich im 13. Jh. vollzog, war einer der umfassendsten Wandlungsprozesse, die die europäische Gesellschaft in ihrer Geschichte erlebt hat. Die Symptome werden oft erst später in den Bildern sichtbar. Die Impulse zu den Bildveränderungen reichen ins 13. Jh. zurück. Die Emanzipation des Bürgers in den Stadtrepubliken und seine Mobilität in einem Operationsfeld, das zum mediterranen Osten stark erweitert war, sind Merkmale des Prozesses, von dem die Rede ist. Die Initiierung religiöser Aktivität des Laien durch die



Abb. 1 Wien, Albertina. Miniatur um 1150: Trinität.

Bettelorden, die zu ihm predigen, ist eher Folge denn Grund der Veränderungen dieser Zeit. Im Rahmen der gesteigerten Partizipation am religiösen Leben, für die *neue*, nicht an theologische Bildung und Sprache gebundene Formen affektiver Betätigung gefunden wurden, spielte das Bild eine Rolle, die es vorher nicht besaß. Es bot eine plastische Anschauung, statt begrifflicher Ordnung, der religiösen Welt an und wandte sich an die unmittelbare Sinneserfahrung. Die Partizipation der Laien, auch der nicht-organisierten, an den Funktionen des öffentlichen Lebens und an der Kultpraxis der Kirche wuchs in quantitativer wie qualitativer Hinsicht überraschend schnell. Die nächste Wende in dem Zeitraum, den wir anvisieren, kündigt sich mit den sozialen Krisen und religiösen Veränderungen in der Folge der Pest von 1348 an. Die religiöse Produktivität wurde davon in andere Bahnen gelenkt, der Bedarf nach Vermittlung von religiöser Realität verschoben. Die dritte Wende ist mit dem Begriff der Frührenaissance umschrieben. Diese wird, z. B. in dem neuen Zugriff des Künstlers auf sein Bildprodukt faßbar, als dessen Folge die Kunst des Bildes zu dessen Funktion wurde.

In diesen Zeiträumen wandelte sich die syntaktische und semantische Struktur der Bilder mehrmals, und jeweils im Austausch mit Erwartungen, die man an die Bilder herantrug. Der Zuwachs an Komplexität wird bereits an dem formalen System des Bildfeldes kenntlich, nach dem die Bilder kodiert sind. Ebenso deutlich ist die zunehmend selbständige Umsetzung der religiösen Inhalte und sozialen Funktionen in eine Bildsprache, die ihren eigenen Gesetzen folgt. Zwischen der Struktur der Bildsprache und der Komplexität ihrer semantischen Inhalte besteht ein Zusammenhang. Die Folge ist die wachsende Autonomie der bildsprachlichen Form als »Kunst«. Die Forschung hat diesen Zusammenhang wenig untersucht, weil sie alternativ auf Stilkritik oder Ikonographie festgelegt war. Im einen Fall wurde im Werk der Stil, im anderen Fall der »Inhalt« als religions- oder kulturgeschichtliches Produkt isoliert. Dagegen blieb das Bild oft unbefragt in seiner Eigenschaft als visueller Text, der *Inhalte* und *Funktionen* auf je spezifische Weise in *Form* umsetzt.

Die Dominanz der beiden Methoden hat auch das Verständnis von Andachtsbildern beeinträchtigt. Die Stilkritik sah psychologische

Fähigkeiten der Bilder nur als Lösungen des Abbildproblems, wie sichtbare Natur künstlerisch zu reproduzieren wäre. Die Umsetzung des Naturvorbilds in das Kunstabbild ist aber nicht der einzige Vorgang, der an psychologische Bedingungen geknüpft ist. Das Andachtsbild fungiert oft gar nicht als Abbild in diesem Sinne, sondern stellt Realität auf einer seelischen Ebene her, auf der sie der Betrachter wahrnimmt. Die Ikonographie förderte das Mißverständnis, als seien die Werke Klartexte theologischer Inhalte, die im Medium der Schrift ebenso oder besser überliefert wären. Oder sie suggerierte die Auffassung, daß Bilder von Vorbildern zustande gebracht werden, ohne daß externe Faktoren die interne Sequenz stören. Der Nexus zwischen Syntaktik und Semantik, um Begriffe der Semiotik zu zitieren, blieb dabei ebenso außer Sicht wie die pragmatische Beziehung zum Empfänger der Bildinformationen.

Dem Verständnis des Andachtsbilds stand ferner im Weg, daß es zum volkstümlichen Klischee degenerierte und seine ursprüngliche Funktion verlor, sobald seine Zeit abgelaufen war. In den heutigen Praktiken mit Devotionalien sind mittelalterliche Praktiken in entstellender Simplizität und Reduktion des semantischen Gehalts überliefert. Es braucht nicht zu verwundern, daß von dieser Nachgeschichte der Blick auf die frühe Geschichte solcher Bildbenutzungen eher verstellt wird.

Im Folgenden soll nicht versucht werden, den ganzen theologischen Hintergrund aufzuhellen, auf den die Imago Pietatis verweist. Dazu liegen schon viele Studien vor[18]. Vielmehr möchte ich danach fragen, wie das Bild zustande kam und in welcher »Sprache« es die wechselnden Inhalte und Funktionen ausdrückte, die im Laufe der Zeit an es herangetragen wurden, sowie endlich, wie das historische Umfeld aussah, das seine Geschichte mitprägte. Das Bild ist für die anschließende Untersuchung interessanter als die theologischen Konzepte, die es zur Anschauung brachte.

18 S. dazu die Bibliographie zur Imago Pietatis, S. 299.

I Neue Existenzformen der Bilder im Mittelalter

Das gerahmte Tafelbild ist so sehr in unserer Vorstellung von bildender Kunst eingebürgert, daß die Frage nach seinem Existenzrecht begründet werden muß[1]. Die Frage ist erst möglich, wenn der Historiker entdeckt, daß das selbständige Tafelbild im Mittelalter lange eine Seltenheit war und dann nur in bestimmten Formen, nicht unter jeder Bedingung, existieren konnte. Wir können daher von Existenz*formen* des Bildes sprechen, die zugleich dessen Existenz*bedingungen* waren. Das gerahmte Bildobjekt bedurfte einer Funktion, um existieren zu können bzw. akzeptiert zu werden. Existenzformen des Bildes sind folglich solche, die auf eine reale oder symbolische (soziale) Funktion bezogen sind und sich in der spezifischen Vermittlung eines Bildinhalts ausdrücken. Man könnte auch von Funktionsformen sprechen, doch würde ein solcher Begriff allzu sehr die Vorstellung von äußerlicher Zweckbindung im engeren Sinne determinieren, die nur einen Sonderfall darstellt. Wir verstehen daher unter Funktion den Umgang mit Bildern und den Bedarf nach solchen, also Konventionen aus der Sozialgeschichte der Kunst, bzw. historische Bedingungen.

Die Seltenheit der Bildtafel im Westen bis zum 13. Jahrhundert ist nicht das Ergebnis ihrer lückenhaften Überlieferung, sondern das Symptom dafür, daß sie keine wirkliche Funktion besaß. Die Tafel hatte unter den Bildmedien so lange einen bescheidenen Platz, als kein Bedarf nach ihr bestand. Wir haben also zu fragen, wie und warum dieser Bedarf entstand und in welcher Weise er die folgende

1 Nicht viele Studien haben sich explizit mit dieser Frage beschäftigt, die uns aber wieder nähergerückt ist, seit das »Staffeleibild« als eine Norm der künstler. Produktion in Frage gestellt ist (dazu *W. Hofmann*, Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit, Köln 1970, 7 ff.). Zur mittelalterl. Geschichte des Tafelbilds vgl. u. a. die Arbeiten von *Hager, Ringbom, Kermer, Pilz* sowie die Literatur zur frühen niederländischen Malerei und jene zum frühen Altarbild.

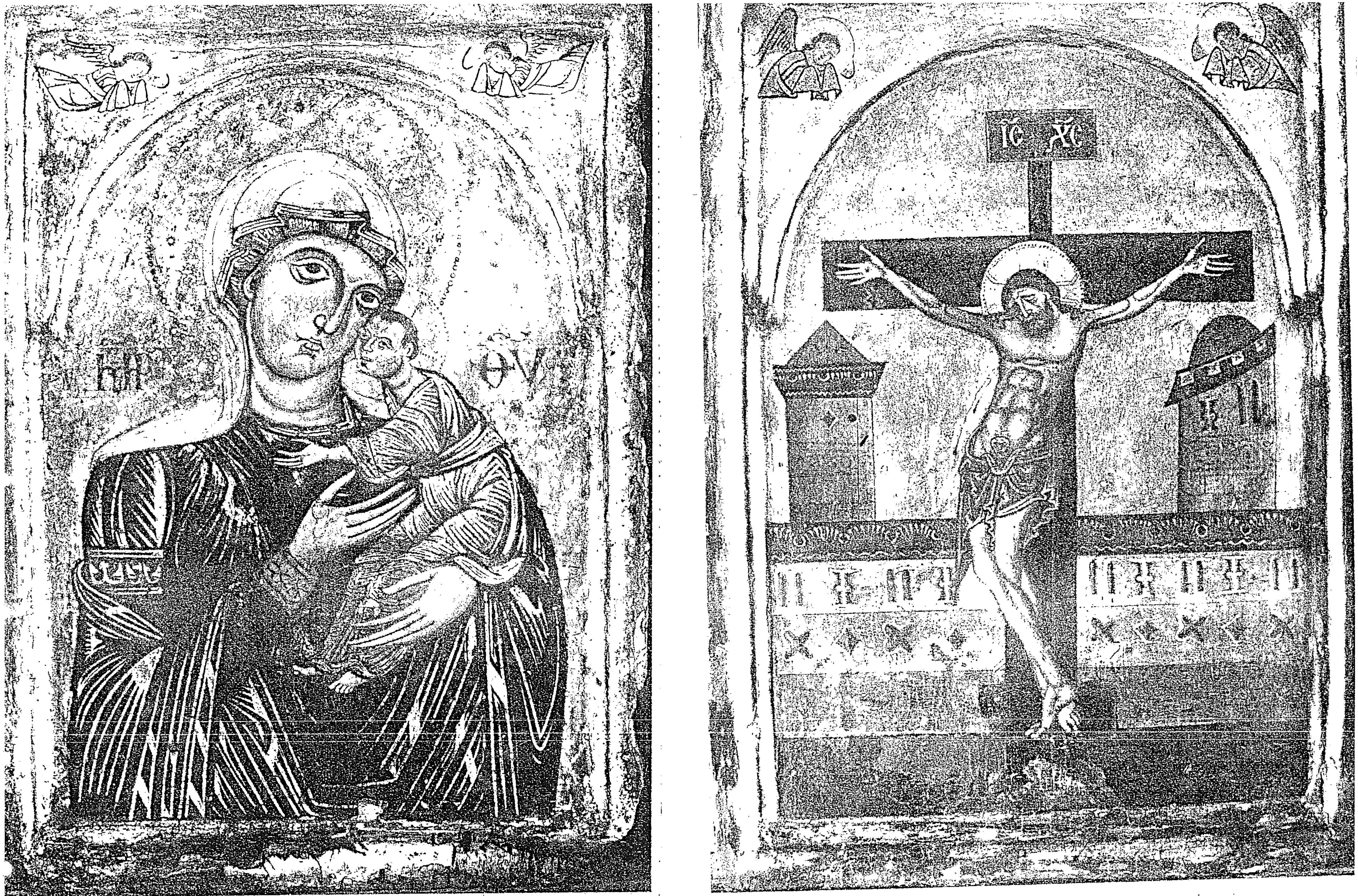


Abb. 2 London, Nat. Gall., und Budapest, Mus. der Schönen Künste: sienesisches Diptychon, M. 13. Jh.

Entwicklung des Tafelbilds prägte. Es handelt sich ja keineswegs nur darum, das *eine* Medium mit einem *anderen* als materiale Trägerform eines Bildes auszutauschen. Vielmehr verfügt das Medium der mobilen Tafel, die als Einzelobjekt erfahren werden kann, über semantische Qualitäten, die anderen Medien nicht in gleichem Maße offenstehen. Das soll an zwei Beispielen erläutert werden.

In ihrer Frühgeschichte war die Tafel im Westen vorrangig Träger eines sakralen Bildnisses, das den Kult für die abgebildete »Kultperson« gleichsam in Empfang nahm. Die Tafel stellte also die »Kultperson« entweder zur öffentlichen Verehrung aus oder zur privaten Begegnung bereit. Im *Kultbild* begegnen wir erstmals einer Existenzform der selbständigen Bildtafel. Es war, wie in Rom, in einem dafür eingerichteten »Schrein« oder auf dem Kultplatz des Altars lokalisiert und konnte in Prozessionen gleichsam wie eine Person in lebendige Bewegung versetzt werden, also in eine Erfahrungsform wirklichen Lebens[2]. Allerdings war das Kultbild im Westen vorrangig ein plastisches Bildwerk und keine Tafel gewesen. Das änderte sich, besonders in Italien, mit dem Import der Ikone. Die Marienikone ist Kronzeugin für diesen Sachverhalt.

Erzählende Handlungsbilder wurden dagegen von der Tafelmalerei nur zögernd, und selten ohne Änderung ihrer Erzählstruktur, aufgenommen. Die szenischen *historiae* waren an den Kirchenwänden und in Büchern beheimatet und in beiden Fällen an einen Kontext gebunden, der sie faktisch und semantisch abhängig machte: entweder vom Gesetz der Serie, die den Erzählablauf insgesamt dem Einzelbild überordnet, oder vom Text des Buches, der das Bild nicht nur erklärt, sondern auch legitimiert[3]. Es ist evident, daß beide Bedin-

2 Wir wissen darüber vor allem aus Rom Bescheid (s. *Hager*, passim), wo nicht nur die Prozessionen (z. B. die Assuntà-Prozession in der Nacht zum 15. 8., in der die Salvator-Ikone von Sancta Sanctorum die Ikone Salus Populi Romani in S. Maria Maggiore ›besuchte‹), sondern auch die Ziborienschreine für Bilder (in S. Maria Maggiore) und Reliquien (Veronica in St. Peter) bezeugt sind: vgl. *Hager* Abb. 41–43. Zu den Christusbildern s. *Dobschütz*, passim. Zum frühen byz. Bildkult *Kitzinger*, Cult passim. vgl. auch Anm. 13 und 14; M. Dejonghe, Roma Santuario Mariano (Bologna 1969: Roma Christiana Bd. VII).

3 Natürlich ist das idealtypisch gemeint. Beispiele aus der Monumentalmalerei sind die Langhaus-Zyklen römischer Basiliken und aus der Buchmalerei Textbilder im eigentlichen Sinne.

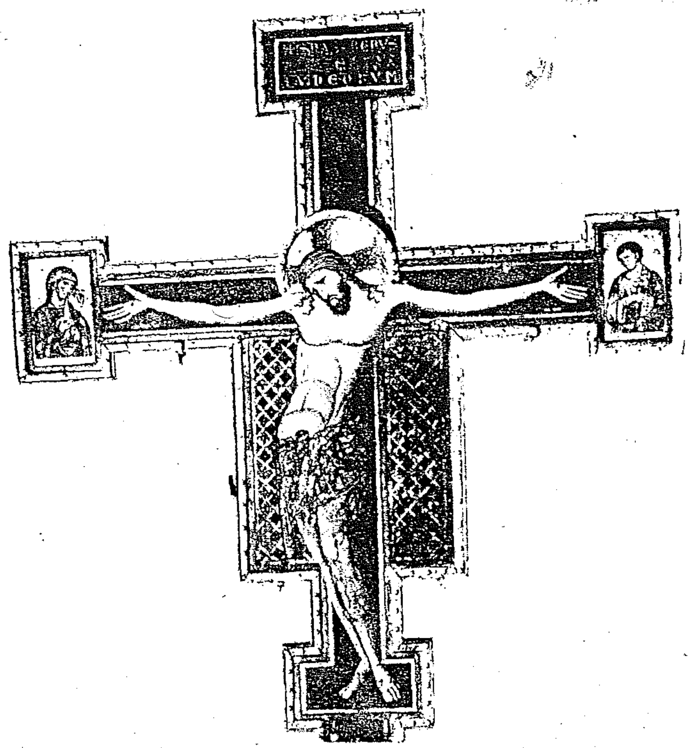


Abb. 3 Bologna, S. Domenico. Tafelkreuz des Giunta Pisano.

gungen entfallen, sobald die Szene Sujet der Bildtafel wird. Hier wird sie aus dem narrativen Zyklus isoliert und verliert jenen Zusammenhang, der für ihre narrative Mitteilung konstitutiv ist[4]. Sollte sie nicht unverständlich und also stumm werden, so mußte die bishe-

4 Ein Beispiel: die Stigmatisation des Franziskus, wie wir sie in der von Giotto signierten Pala im Louvre finden. Die strukturelle Veränderung ist vor allem für die sog. Andachtsbilder mit Passionsthemen charakteristisch, die aus dem Trecento überliefert sind: vgl. *Panofsky; Meiss*, Black Death

rige Art der Mitteilung durch eine neue ersetzt werden, die zugleich die Selektion gerade dieser Szene aus dem traditionellen Kontext erklären und legitimieren konnte. Der Gang der Handlung, in der die Einzelszene nur Station ist, mußte gleichsam angehalten und eine neue, »statische« Lesart begründet werden, die das Bild aus sich selbst für den Betrachter verständlich macht. Es ist klar, daß wir hier nur die Konsequenzen und nicht die Gründe für die Selektion der Szene auf einem Tafelbild genannt haben. Es ist aber ebenso klar, daß sich das Tafelbild als Bildmedium nur in begrenztem Sinne eignete, wenn man nicht die Bilder ändern oder anders auffassen wollte, als sie traditionell gelesen worden waren.

Abb. 2a–b Das zweite Beispiel läßt sich belegen mit einem italienischen Diptychon des 13. Jh.s, das auf der einen Tafel (heute London) ein »Marienbildnis« und auf der anderen (heute Budapest) eine Darstellung enthält, die weder als Kreuzigung noch als Crucifixus beschrieben werden kann, sondern Elemente beider enthält[5]. Die Isolierung des Crucifixus aus der Kreuzigung beweist, daß keine Szene gemeint ist.

Abb. 3 In der Tat wird der Gedanke an das Tafelkreuz nahegelegt, das als Kombination von Kreuzobjekt und Bildtafel seinerseits ein Kuriosum im Rahmen des Kultbildes darstellt[6]. Andererseits ist der Hintergrund ebenso wie die Klageengel Indiz für ein Tafelbild der Kreu-*Abb. 4* zigung, wie es in der östlichen Ikonenmalerei entwickelt worden war[7]. Schon als Objektform ist das verschließbare Diptychon ein Produkt der Ikonenmalerei. Unsere Doppeltafel scheint eine Ikone zu reproduzieren, jedoch mit einer bemerkenswerten Korrektur; aus der Kreuzigungsszene wird der Protagonist isoliert und zu einer *imago* umgeformt, die im Konzept, wenn auch nicht im Maßstab, der benachbarten *imago* Mariens entspricht. Die Anpassung der Kreuzigung an die »Sprachform« der Bildtafel ist die Anpassung an eine neue Funktion. Die Auffassung des Sujets ändert sich, als es auf die Tafel übertragen wird. Die syntaktische Änderung ist Indiz für eine Änderung auf der semantischen Ebene, denn in der Konfrontation von Mutter und Kind mit dem Crucifixus wird eine theologische Kontemplation angeboten, die der Betrachter auch als affektive »Einfühlung« in die Glaubensmysterien vollziehen konnte, ohne theologisch spekulieren zu müssen.

In dem Konflikt zwischen dem Schema einer Kreuzigungs-Szene und der Objektform eines Tafelkreuzes wird das Problem sichtbar, neue Funktionen des Bildes in einem neuen Medium sprachlich adäquat auszudrücken. Von hier aus geraten spätere Tafeln mit szenisch inszenierten Einzeldarstellungen in den Blick. Sie gelten als klassische Andachtsbilder, die »formal abkürzend und inhaltlich mehr-

———

5 *Kermer* Nr. 16 Abb. 22, 23 mit Lit. (beide Flügel 36 x 26 cm) und *Garrison*, Index Nr. 272–273.
6 *Garrison*, Index 174 ff. und Nr. 447–605 für das 12./13. Jh. sowie *Hager* 75 ff.
7 Beispiele bei *Sotiriou*, passim, und *K. Weitzmann*, Die Ikone (München) 1978).



Abb. 4 Berlin, Staatl. Museen. Mosaikikone der Kreuzigung, Byzanz 13. Jh.

lbb. 5 deutig« oder szenisch unbestimmt sind[8]. Die Tafel Giovanni da Milanos in der Accademia von Florenz ist weder eindeutig als Kreuzabnahme noch als Beweinung zu identifizieren[9]. Sie sieht anders aus, als sie in einem strikt narrativen Kontext aussehen würde. Das Andachtsbild ist eine weitere Existenzform des mittelalterlichen Bildes[10].

Die materielle Verselbständigung der Szene auf der Einzeltafel hat als Problem keineswegs nur eine praktische Seite. Parallele Veränderungen des Bildes in der Wand- und Buchmalerei beweisen, daß es nicht praktische Nachteile der Tafel waren, die die Dinge vorantrieben. Vielmehr war ein allgemeiner Prozeß im Gange, der die Sprachform der Bildkünste veränderte. Auch in anderen Medien erscheinen Darstellungen, die ohne praktische Not das Aussehen von Tafelbildern annehmen, ohne solche zu sein[11]. Die gerahmte Bildtafel ist also nur die »symbolische Form« für eine neue Selbständigkeit und Sprechweise des Bildes, die allenthalben gesucht wurde. Die Rezeption des Bildes wandelte sich, und das Bild stellte sich auf diesen Wandel ein. Es ist ja ein soziales Produkt, das die Denk- und Sehkonventionen eines Publikums voraussetzt und darauf reagiert.

Freilich hat die Bildtafel eine Eigenart, die nicht in andere Medien übertragen werden kann. Durch Material, abschließenden Rahmen
bb. 7 und Transportfähigkeit kann sie die Autonomie des Bildes von seiner Umgebung besonders einprägsam zur Anschauung bringen. Auch das Format, das fast beliebig variabel ist, spielt dabei eine Rolle. In kleinem Format und zu kleinem Preis hergestellt, erschloß das
b. 10 intime Tafelbild der Malerei ein neues Publikum, und zwar in einer Größenordnung, die später nur noch von dem graphischen Massenprodukt überboten werden sollte[12]. Als Replik eines öffentlichen

8 *Berliner* 104.

9 Verzeichnis Nr. 13.

10 Zum Andachtsbild s. die Literatur S. 301 und Einleitung Anm. 1.

11 Ich denke vor allem an Bücher (z. B. Stundenbücher mit ganzseitigen Miniaturen oder die franziskan. Sammelhandschrift Plut. XXV.3 mit einem Anhang von mehr als 40 ganzseitigen Bildern zur frommen Betrachtung: s. S. 317). Auch in der Wandmalerei nimmt das Einzelbild, das für sich betrachtet werden will und oft privat gestiftet ist, immer mehr Raum ein.

12 Dazu besonders *Ringbom* 30 ff. mit vielen Nachweisen.

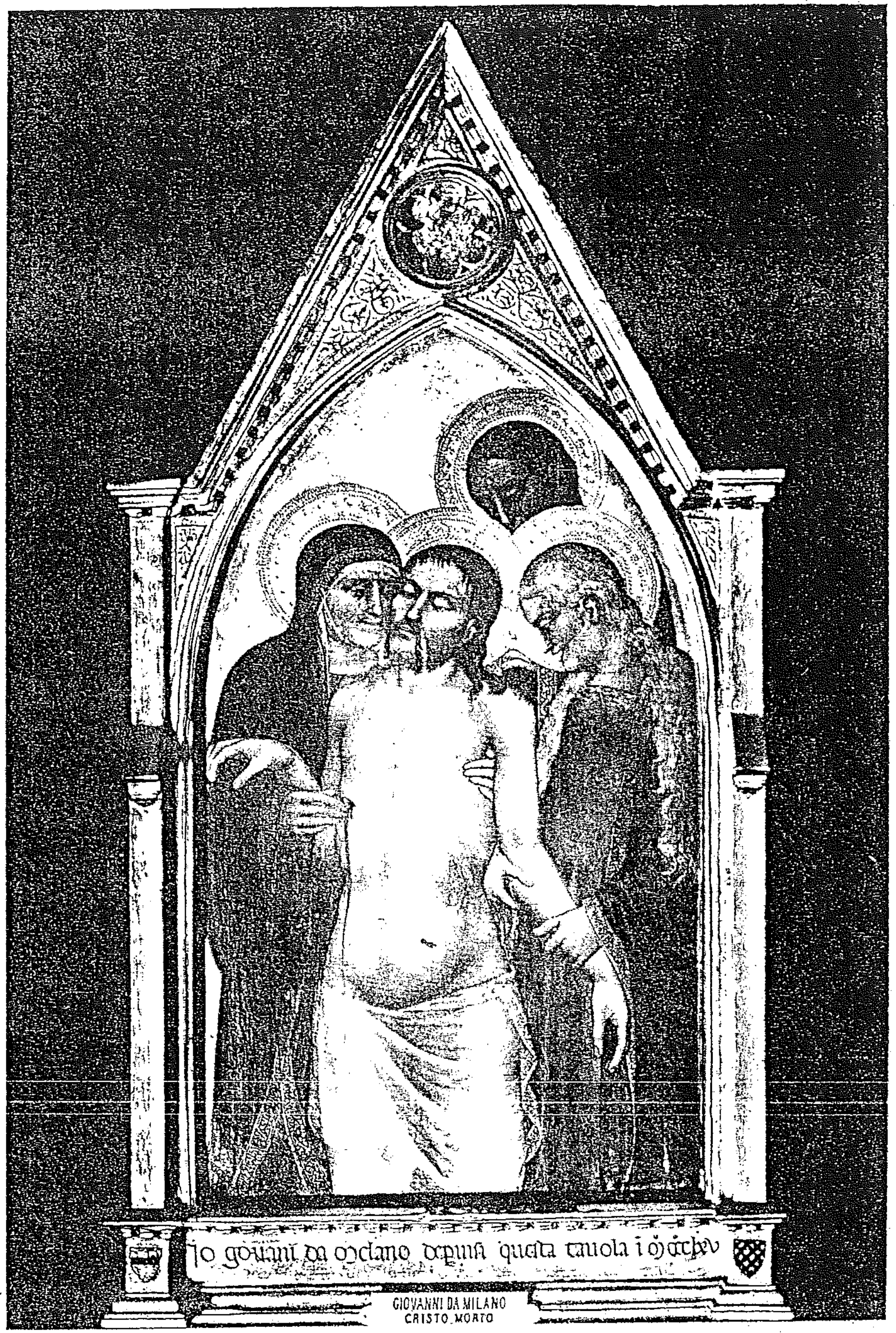


Abb. 5 Florenz, Accademia. Beweinung des Giovanni da Milano, 1365.

Kultbildes war es geeignet, die Partizipation an einem institutionalisierten Bildkult quantitativ gewaltig zu steigern und dadurch das Kultbild in der Rückwirkung aus der Privatsphäre qualitativ zu verändern[13]. Endlich zeigen die Legenden über Bilder und die Nachrichten über Bildriten an, daß das »portable image« im Format einer lebenden Person gleichsam als personales Wesen erfahren werden konnte, so, als sei es die dargestellte Person selbst, und nicht bloß ihr Abbild, die in den Prozessionen herumgeführt wurde[14]. Realitätsdefinitionen des Bildes aus theologischer Sicht haben diesen Erlebnisbereich nur wenig tangiert[15]. Wichtig ist, daß das »wandelnde Kultbild« die Sensitivität des Publikums für das Bild schlechthin gesteigert hat.

13 Beispiele dafür sind die Multiplikation des Gnadenbildes von S. Croce in Tafel-Bildern, Miniaturen und Drucken während des 15. Jh.s (Lit. s. Verzeichnis Nr. 31) sowie die entsprechende Popularisierung der Veronika, z. B. als Pilgerandenken (dazu die Studie von *A. Chastel*, La Veronique, in: Revue de l'Art 1978, 71 ff. mit Hinweis auf Pergamentkopien, die als ›Wandikonen‹ im Schlafzimmer fungierten). Ein besonders interessantes Beispiel für das Verhältnis von öffentlich verehrtem Gnadenbild und in privatem Auftrag hergestellten Repliken ist für das »Lukasbild« der Notre-Dame des Grâces (hier ist das »Gnadenbild« sogar Titel der Tafel) in der Kathedrale von Cambrai und die bald nach der Einrichtung ihres Kults hergestellten Kopien überliefert: s. *P. Rolland*, in: Rev. belge d'archéol. et d'histoire de l'art 17, 1947/8, 97 ff. und *E. Panofsky*, Early Netherlandish painting (Cambridge, Mass. 1953) 297 f.
Zum Bildkult einer griech. Laienbruderschaft des 11. Jh.s, in Naupaktos, s. *Meerssemann* 85 ff. und *J. Nesbitt-J. Wiita*, A confraternity of the Comnenian era, in: Byzantin. Zeitschrift 86, 1975, 360 ff. Dort auch Zeugnisse für einen institutionalisierten Bildkult der italienischen Bruderschaften des 13. Jh.s (vor allem Laudesi und Disciplinati) *Meerssem.* 480 (Statuten der Battuti von Bologna a. d. J. 1286, § 8: *Quod homines dicte congregationis debeant revereri picturas sanctorum cum fuerint coram eis ... et sibi inclinare*, bes. vor Marientafel und Crucifix), 951 und 1041 (Kontrakt der Laudesi mit Duccio).
14 Vgl. Anm. 2. Die griech. Bruderschaft von Naupaktos (Anm. 13) trug ihr Kultbild reihum in alle Häuser der Mitglieder. Das Gnadenbild der ›Regenmacher-Madonna‹ von Impruneta wurde bei besonderen Gelegenheiten ›aktiviert‹, ja überhaupt sichtbar gemacht, gleichsam als die Madonna selbst, die nach Florenz kommt: s. *R. C. Trexler*, Florentine religious experience: The sacred image, in: Studies in the Renaissance 19, 1972, 7–40.
15 Vgl. Einleitung Anm. 11. S. jedoch *Berliner*, Freedom, passim, sowie *Baxandall* 41 ff. u. a. zur anagog. und stimulierenden Funktion von Bildern, die vor allem in den Möglichkeiten des Mediums Bild und seiner Wirkung, durch das Auge, auf die Seele gesehen wurde.

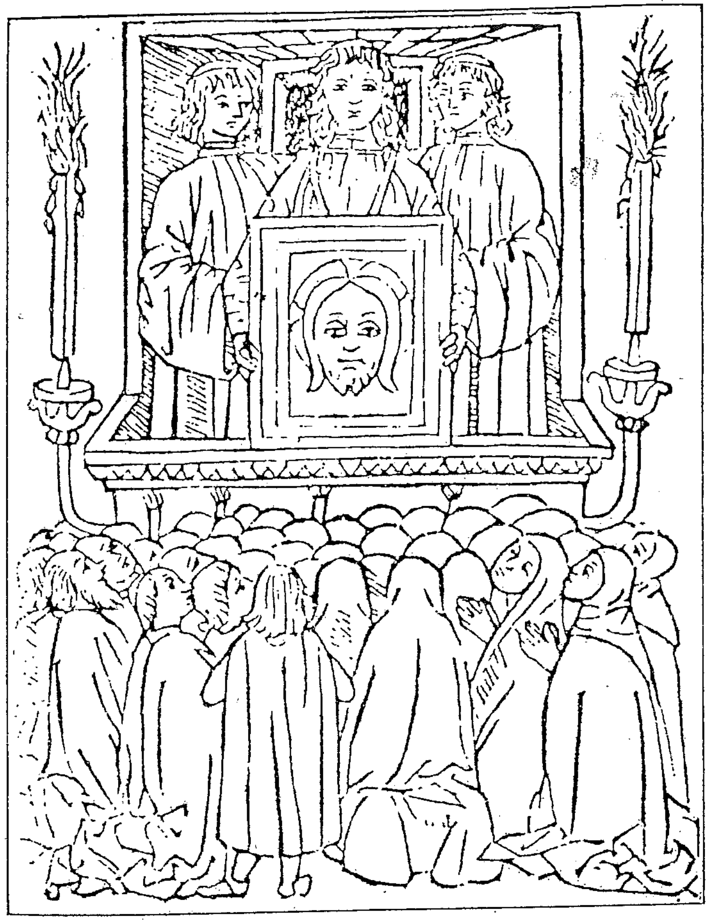


Abb. 6 Holzschnitt von 1481: Zeigung der Veronica.

Bei einem solchen »kultischen Wandeln« vollführte die römische Vera Icon Christi i. J. 1216 nach Meinung der Teilnehmer ein Wunder, indem sie plötzlich und ohne erkennbare Ursache auf dem Kopf stand[16]. Die sichtbare Privilegierung dieses Bildexemplars wurde als himmlische Empfehlung gedeutet, das Bild als Instrument übernatürlicher Gnadenvermittlung zu benutzen. Als der Papst einen zehntägigen Ablaß von Sündenstrafen für jeden gewährte, der an eben dieses Bild ein besonderes Gebet richtete, rief er die Gattung des Gnadenbilds in der Version des Ablaßbilds ins Leben, also eine wei- *Abb. 6*

16 Vgl. Kap. III Anm. 55 und vor allem Kap. VI Anm. 3.

tere Existenzform des Bildes im Mittelalter[17]. Das Gnadenbild hat die Entwicklung des Andachtsbilds, ohne ein solches zu sein, begünstigt. Denn nun hatte kirchliche Autorität auch für das Bild jene Heilserwartung sanktioniert, die zuvor nur von den Sakramenten und den Reliquien erfüllt werden konnte. Die Funktionen der Andacht als einer Kontemplationsleistung und des mit Prämien versehenen Bittgebets als einer Institution der Heilsversicherung konnten vor einem Bild ineinanderfließen, dessen Gestalt zur Kontemplation und dessen kultischer Status zum Empfang eines Bittkults einluden[18]. Der Import zahlreicher neuer Kultbilder aus dem Osten hat im 13. Jh. die zunehmend aktive Reaktion des Publikums auf bestimmte Bilder unterstützt.

Man muß sich bewußtmachen, daß zwischen der neuen Sensibilität für jede Art von Bild und dem neuen Umgang mit bestimmten Bildtafeln eine Wechselwirkung bestand. In seinen verschiedenen Existenzformen war das Tafelbild seit dem 13. Jh. instrumental für einen qualitativen Strukturwandel der Bildkunst. Seine Produktion, deren Bedingungen damals zumeist überhaupt erst hergestellt wurden, wuchs in diesem Zeitraum quantitativ rapide an.

*

Der behauptete Strukturwandel des Bildes, für den die »Karriere« des selbständigen Tafelbilds ein Symptom ist, läßt sich nur in größerem Rahmen verstehen. Das Bild erhält eine kommunikative Qualität, die es vordem als Dokument einer überpersönlichen, objektiv gegebenen und objektiv erfahrbaren Weltordnung weder hatte noch zu haben brauchte. Die Bildwelt der Hochgotik ist der Hintergrund, vor dem sich ein Wandel abzeichnet. Die für den einzelnen »maßlosen«, aber in sich geschlossenen und klassifizierten Bildsysteme der Fassaden und Fenster gotischer Kathedralen repräsentieren ein objektiv

17 *Ringbom* 23 ff; *N. Paulus*, Geschichte des Ablasses im Mittelalter (Paderborn 1923). S. vor allem die Lit. zu den Gnadenbildern Veronica, Imago Pietatis und den Arma (dazu *Suckale*, passim).

18 *Ringbom* 30. Zum Thema des Imports von Ikonen und der Instrumentalisierung des Bildes s. *Belting*, Import passim.

vorgegebenes Weltsystem, das zugleich als Wertsystem expliziert wurde[19]. Der Gläubige stand diesem Ordo nicht als einzelnes Individuum gegenüber, sondern ordnete sich ihm als Mitglied ein, das nicht erst überredet werden mußte, sondern sich seine Mitgliedschaft lernend und »lesend« selbst bestätigte. Eine andere Situation treffen wir dagegen an in Giottos Arenakapelle in Padua[20]. Die Bildwände, die nun von einem einzigen Betrachter-Standpunkt aus perspektivisch erschließbar sind, bieten dem einzelnen die Heilsgeschichte als subjektiv vollziehbare Schau an, in der seine Partizipation überhaupt erst aktiv wurde. Das Kathedralfenster war eine zwar transparente, aber flächenhaft geschlossene Bildmembran, deren Ordnungsplan ebensosehr als ihr dargestellter Inhalt zu verstehen war wie der Inhalt jeder einzelnen Bildeinheit. Dagegen ist paradoxerweise das Wandbild in Padua ein gleichsam offenes Bildfenster, das dem Betrachter das Heilsgeschehen in plastischer Anschauung »nahebringt«, so als könne er die Welt durch subjektive Beobachtung verstehen. Illusion hat auch eine inhaltliche Komponente. Sie wird durch neue Mittel des Bildes, in dem das Geschehen zum Leben erweckt ist, im Bewußtsein des betrachtenden Individuums bewirkt. Die Bildrhetorik, die hier entsteht, ist Sprachmittel einer neuen Funktion des Bildes.

In der erzählenden Literatur des 13. Jh.s, die den Menschen in seiner Welt »darstellt«, läßt sich eine ähnliche Entwicklung beobachten, wie sie sich zwischen hochgotischer und nachfolgender Bildkunst vollzogen hat. Den großen Epenwerken des frühen 13. Jh.s, deren Milieu der Hof war, stehen die Novellen des späten 13. Jh.s gegenüber, deren Milieu die Privatsphäre war. J. Szöverffy unterscheidet den »objektivierenden« Idealismus der einen Literaturgattung von

19 Von den vielen einschlägigen Deutungen möchte ich nur zwei zitieren: *E. Panofsky*, Gothic architecture and scholasticism (Latrobe 1951) und *A. Katzenellenbogen*, The sculptural programs of Chartres Cathedral (Baltimore 1959).

20 Die Interpretationen von Giottos Perspektive und Weltdeutung sind Legion: s. *D. Gioseffi*, Giotto architetto (Mailand 1963) und meine eigenen Bemerkungen in: Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi (Berlin 1977) (s. v. Padua im Register) sowie: L'arte come testimone della societa bizantina alla Fine del medioevo, in: La civiltà bizantina dal XII al XV secolo (Università degli Studi di Bari. Centro di studi bizantini. Corsi di studi III, 1979).

den »subjektivierenden« Tendenzen der anderen[21]. Der Rückzug der Gemeinschaftsideale einer überpersönlichen Wertordnung förderte die Entfaltung einer persönlichen Weltanschauung des Laien, dessen soziale und religiöse Rolle Gegenstand fortwährender Reflexion wird.

Auch in der privaten oder korporativen Religionsausübung fordert der Laie sein Recht für sich und drückt dadurch der kirchlichen Glaubensvermittlung als deren aktiver Rezipient seinen Stempel auf. In allen Bereichen vollzieht sich im 13. Jh. die »naissance de l'esprit laïque«, wie G. de Lagarde in dem ebenso benannten Buch ausführte[22]. Der Laie ist weder areligiös (wiewohl eventuell antiklerikal) noch Vertreter einer unteren Volksklasse, sondern repräsentiert alle Stände der außerkirchlichen Gesellschaft, deren Selbstbehauptung gegenüber den kirchlichen Institutionen gerade auch in den Formen und Wünschen der Religionspraxis Gestalt annimmt. Die religiösen Bruderschaften beweisen es. Die Schranke zwischen Klerus und Volk im Kirchenraum wird Symbol für die Trennung zweier Sphären im öffentlichen Leben. Das 13. Jh., das fortwährend vom Wandel oder Niedergang traditioneller Gesellschaftsformen bestimmt war, ist eine geeignete Beobachtungseinheit für jenen Prozeß, der die Gesellschaft des Spätmittelalters hervorgebracht hat.

---

21 *J. Szöverffy*, Bruch mit der Tradition. Subjektivist. Tendenzen in der Epik des 13. Jh.s, in: Ges. Schriften (Leyden 1977) 5 ff. u. *H. B. Wilson*, in: Modern Language Review 58, 1963, 364 ff. Zur Literatur des 13. Jh.s vgl. die grundsätzlichen Untersuchungen von *H. Kuhn*, Entwürfe zu einer Literatursystematik des Spätmittelalters (Stuttgart 1980) 1 ff. und 19 ff. sowie *R. J. Jauss*, Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters, in: id., Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur (München 1977) 327 ff.

22 *G. de Lagarde*, La naissance de l'esprit laique au declin du moyen age Bd. I (Bilan du XIII s.) (Louvain-Paris 1956³) bes. 31 ff., 158 ff. und 175 f. Die Bruderschaften (zu deren Laiencharakter jetzt *Meersseman*, passim und z. B. 428 ff. und 509 ff.) machen der Kirche das Monopol der »vertu« streitig (89). In den Kommunen schafft die ökonom. Entwicklung zusätzlich Barrieren, vor allem durch Geldwirtschaft und Jurisdiktion über den Klerus, der andererseits Steuerimmunität genießt, aber auch durch wachsende Autonomie und »Immanenz« der weltl. Gewalt in den Stadtrepubliken, die den Einfluß der Kirche begrenzen. – Vgl. auch *H. Schüppert*, Kirchenkritik in der latein. Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts (Medium Aevum 23, München 1972), und *Larner* passim zur »Säkularisierung« der Kunst im Bereich der Stadtstaaten.

Der Untergang der Universalmächte Kaisertum und, in kurzer Folge, Papsttum gehört in dieses Bild ebenso wie der rasche Aufstieg der Stadtkommunen.

Aber nicht nur außerhalb, sondern innerhalb der Kirche – wenn man Kirche im engeren Sinne als Kleruskirche einschränken darf – sammeln sich Kräfte des Umbruchs, die für eine Sozialgeschichte des Bildes Aspekte beitragen und daher wenigstens in Stichworten genannt seien. Mit der Rolle der Bettelorden, die zum Volk zunächst sogar als Laien predigen und durch ihr Armutsideal die Kritik an der Kirche artikulieren, werden wir uns noch beschäftigen. Die »via moderna« der Nominalisten und andererseits der Mystiker eröffnet der Theologie Zugang zu neuen Möglichkeiten der Welterfahrung, in welcher Glauben und Wissen auseinanderfallen können. Das »Erfahrungsprinzip, das die Nominalisten auf die natürlichen Dinge anwenden«, richtet sich bei den Mystikern »auf Gott und sein Wirken«[23] (R. Seeberg). Der Empirismus, den der Nominalismus mit der Zeit entwickeln sollte, räumte persönlicher Beobachtung der sichtbaren Welt, als einer Realität *sui generis*, die Hindernisse reiner Begriffsrealität aus dem Weg[24]. Die intuitive Gottesschau, welche die Mystik versprach, gewährte persönliche Teilnahme an der unsichtbaren Welt, als einer für die Psyche zugänglichen Realität, abseits des kirchlichen Gemeinschaftskults[25]. Neben dem philosophischen Rationalismus, der ebenfalls im 13. Jh. seine Wurzeln hat, ist die Mystik nur eine andere, aber komplementäre Reaktion auf eine neu erlebte Welt voll bedrängender Präsenz. Positivismus in der Logik und die negative Theologie vom »dunklen« Gott sind vereinbare Doktrinen. Weltzuwendung und Weltabkehr steigern einander in

---

23 *R. Seeberg*, Lehrbuch der Dogmengeschichte III (1930) 675

24 *H. A. Oberman*, The harvest of medieval theology. Gabriel Biel and Late Medieval Nominalism (Cambridge, Mass. 1963) 323 ff. Die Kritik an W. Occams 1326 zurückgewiesenen Schriften richtete sich u. a. gegen deren Skeptizismus und Trennung von Glauben und Wissen. Lit. z. Nominalismus s. Lit. zu Occam.

25 *M. Grabmann*, Mittelalterliches Geistesleben (München 1926 ff.); *H. Grundmann*, Religiöse Bewegungen im Mittelalter (Histor. Studien 267, 1935); *R. C. Petry*, Late medieval mysticism (Philadelphia 1957) 17 ff.; s. den Eintrag ›Contemplation‹, in: Dictionn. de spiritualité II (1953) 1643 ff., bes. 1966 ff. (12. Jh.) und 1991 (Dominikan. Mystik 14. Jh.); *H. Denifle*, Die deutschen Mystiker des 14. Jh.s ed. O. Spiess (Fribourg 1951).

der Selbsterfahrung des Individuums, das auf Fremderfahrung, in positivem oder negativem Sinne, immer heftiger reagiert. Objektrealismus und mystischer Begriffsrealismus[26] sind im religiösen Bild gegensätzliche, aber womöglich benachbarte Formen der Weltversicherung, die in diesem Zusammenhang gesehen werden können.
Die neue Funktion des Bildes, von der wir sprachen, ist also Produkt eines historischen Wandels, der das betrachtende Subjekt überhaupt erst zustande bringt, welches von dem Bild neuen Gebrauch macht. Bevor wir aber die sozialen Merkmale dieses neuen Bildes befragen, müssen wir seine Genese zunächst in einem noch weiter gespannten Zeitrahmen europäischer Bildentwicklung einordnen.
Die frühchristliche Bildkunst hatte, besonders im Osten, einen Zyklus durchlaufen, der sich unter anderen Bedingungen im Hoch- und Spätmittelalter wiederholte, nämlich in der kulturellen Funktion des Bildes für sein Publikum. Die offiziell-kirchliche Programmkunst, deren Bilder die Weltordnung chronikhaft oder systematisch als objektive Gegebenheit dokumentieren, gerät seit dem 6. Jh. zunehmend unter den Einfluß des Kult- und Votivbildes, das die subjektiven Anliegen einzelner oder kollektiver Betrachter artikuliert. Kitzinger spricht von einer »Potenzierung« des Bildes, das als Ikone Objekt eines rasch forcierten Bildkults wurde[27]. Im Ikonoklasmus des 8. Jh.s trat diese Entwicklung in ihre Krise ein. Die Ikone, die nach dem Ikonoklasmus restituiert wurde, ist nicht mehr die gleiche

26 Objekte, wie Reliquien *(arma)* und Hostie, sowie Begriffe, wie liturgisches Opfer und Realpräsenz Christi im Altarsakrament, hatten ohnehin unscharfe Grenzen gegeneinander. Metaphern, wie Christus in der Kelter, konnten in Visionen erlebt werden, und viel Theologenstreit wurde um die Abgrenzung von Metapher und direkter, anschaulicher Realität ausgetragen. *Schmidt* 282 f. spricht von »Kontemplation der Glaubensgeheimnisse im Sinne einer popularisierten Mystik«, welche die Darstellung eines »abstrakten« Lehrsatzes wie jenes des Altarsakraments durch das »konkrete« Bild des ›Schmerzensmannes‹ möglich machte. Die Grenzen zwischen Zeichen und Abbild sind fließend: dazu s. *Suckale*, der von »Verbildlichung von Glaubenssätzen spricht« (179), so daß Bilder für Begriffe stehen: die *Arma*, als Bildzeichen, seien »Produkt theologischen Denkens« (183) gewesen (konnten aber, insofern sie quasi einen Reliquienstatus haben, wie im Fall der Dornenkrone, auch direkt betrachtet und in ihrer dinglichen Existenz erlebt werden).
27 Vortrag auf einem im November 1977 aus Anlaß der Ausstellung »The age of spirituality« in New York veranstalteten Symposium. Vgl. auch *Kitzinger*, Cult, passim.

wie vorher. Sie wurde von der Kirche in Regie genommen und so reglementiert, daß sie ihre Realität von der liturgischen Praxis entlieh und deren Ordnung repräsentierte. Das bedeutete auch eine theologische Nutzung, indem Inhalte des Glaubens in einer symbolischen Bildrealität oder panegyrischen Einfärbung zur Anschauung angeboten wurden. Die mystische Sprache der liturgischen Texte vermittelte zwischen der abstrakten Theologie und der konkreten Bildrealität des liturgischen Akts (Rituals). Eine ähnliche mystagogische Funktion übernahm die Ikone, die darum dem Betrachter nur in Formulierungen zugänglich war, auf die er wenig Einfluß hatte (s. aber S. 171). Die Ikone ist durch ein ostkirchliches Verweissystem gekennzeichnet. Ihr Begriff ist an den liturgischen Status der Tafel in Byzanz gebunden (Kap. V).
Im Westen war die Entwicklung, wenn man byzantinische Enklaven wie die Stadt Rom ausnimmt, anders verlaufen. Der mittel- und westeuropäische Kulturraum adoptierte die frühchristliche Bildkunst zunächst als Fremdsprache. Ihr offizieller Charakter war Spiegel ihrer Funktion als Instrument kirchlicher Verkündigung und kultureller Orientierung. Im Zeitalter der Hochscholastik wurde dann jener Bildkosmos entwickelt, den wir für die hochgotische Kathedrale bereits beschrieben haben. In einem internen Bezugssystem von inhaltlichen und ebenso formalen Entsprechungen wird die göttliche Weltordnung in einer Weise dargestellt, deren Intentionen eher didaktischer als psychologischer Natur sind. In dem kirchlichen Handbuch des Durandus, das diese Phase viel später resümiert, werden die Programme streng nach didaktischen Aspekten pedantisch klassifiziert[28]. Die hochmittelalterliche Kirchenkunst ist in dieser Phase mit jener der »Goldenen Zeit« frühchristlicher Bildkunst vergleichbar. Freilich gewinnt sie im Unterschied zu dieser eine Komplexität, deren Ordnungsstrukturen nur noch der Theologe durchschauen konnte, der Laie jedoch als fait accompli hinnehmen mußte.
Eine hohe Komplexität erreichen auch die ästhetischen Gliederungs- und Darstellungsmittel. Hier wurden Lösungen erprobt, die

28 W. Durandus, Rationale Divinorum Officiorum 3.1 (ed. Prochiron, vulgo Rationale divinorum officiorum auctore G. Durando, Madrid 1775, 12 ff.).

unter gänzlich anderen Vorzeichen in der Gotikrezeption der italienischen Monumentalmalerei eine überraschende Bedeutung gewinnen sollten. Ein anderer Vorgang ist aber für unser Thema ungleich wichtiger. Es ist dies der Import der östlichen Ikone, die in denkbar größtem Gegensatz zu den Konventionen hochmittelalterlicher Bildkunst stand[29]. In ihrer Sprachfähigkeit und eigentümlichen Bildnisrealität war sie im Westen wiederum ein Fremdprodukt, wie zuvor im Frühmittelalter die christlich-antike Kunst auf nicht-antikem Boden. In ihrer Bildrhetorik war die Unmittelbarkeit des letztlich antiken Kultbilds noch aufbewahrt. Ihre rasche Einbürgerung vor allem in Italien wirft Fragen auf, denen wir hier nachgehen wollen.

Im Westen weckte die Ikone am ehesten noch Assoziationen mit jenen Kultbildern, die man als Rundplastiken kannte und auch im geistlichen Schauspiel auftreten ließ: ein gutes Beispiel ist die Substitution einer Marientafel für eine skulpierte Gruppe im Krippenspiel, die für das 13. Jh. aus Padua überliefert ist[29a]. In Rom wurden alte Ikonen verehrt, die direkt oder indirekt noch frühbyzantinische Ikonen waren[30]. Der Import neuer Ikonen aus dem Osten stand unter Vorzeichen, welche geradezu dazu herausforderten, diese Tafeln als Kultbilder geheimnisvollen Ursprungs zu deuten. Das fremde Aussehen und die Provenienz aus dem Orient sicherten diesen Ikonen den Status authentischer Bildreliquien, wozu Begleitlegenden das Ihre beitrugen[31]. In einer Predigt des Dominikaners Fra Giordano da Rivalto i. J. 1306 ist die Rede von den aus Griechenland importierten alten Bildern, auf denen die Heiligen »genauso dargestellt sind, wie sie wirklich aussahen«, so z. B. ein Bild des Crucifixus von der Hand des Nikodemus, der bei der Kreuzigung »dabei war«, oder das Ma-

29 Dazu vgl. unser Kap. VI sowie *Belting*, Import passim.

29a *H. van Os*, The Madonna and the Mystery Play, in: Simiolus 5, 1971, 5 ff.

30 Dazu s. *Hager*, passim.

31 S. das Beispiel der Nikopoia oder Lukasmadonna von S. Marco in Venedig, die die Venezianer von den Byzantinern 1203 erbeuteten: *H. R. Hahnloser* ed., Il Tesoro di San Marco II (Florenz 1971) Katal. Nr. 15 und Taf. XIV; vor allem *G. Tiepolo*, Trattato dell'Imagine della Glor. Vergine dipinta da S. Luca (Venedig 1618) passim und *R. Gallo*, Il tesoro di S. Marco e la sua storia (Venedig 1967) 133 ff. – Zu Bildlegenden allgemein s. *Dobschütz*, passim; die Lit. zur Lukasmadonna u., zur späteren Zeit, *L. Kretzenbacher*, Bilder u. Legenden (Klagenfurt 1971).

rienporträt, das Lukas nach dem lebenden Modell gemalt habe: »mithin besitzen . . . die einst aus Griechenland importierten alten Bilder die allergrößte Autorität . . . und ebenso viel Beweiskraft wie die Schriften«[31a]. Auch wenn einzelne Ikonen in ihrer Heimat zum regulären Kircheninventar gehört hatten, wurde ihnen im Westen ein kultischer Status zugesprochen, mit dem man sie klassifizieren und benutzen konnte[32]. Differenz zwischen Funktion und Form konnte bei diesem Wechsel in einen anderen Kulturkreis zu einem fruchtbaren Moment werden.

Bei der Einbürgerung der Ikone spielen auch soziale Faktoren eine Rolle. Die »Wucherung« zahlreicher Kultgemeinschaften, in Form von Laienvereinigungen, weckte den Bedarf nach Kultbildern, die von diesen Gruppen in Besitz genommen werden konnten. Die Bruderschaft war weder in die kirchliche Hierarchie eingebunden noch bildete sie intern eine solche aus[33]. Das Kultbild wurde somit Titular und Mittelpunkt des Personenverbands, der für seine kultische Ak- *Abb. 7*
tivität einen Empfänger benötigte[34]. Die dadurch diktierte Bildbenutzung, auch eine Art der Selbstrepräsentation durch ein Kultbild, setzte sich in den öffentlichen wie in den privaten Bereich fort. Einerseits war der Bildkult auf kommunaler Ebene besonders früh ausgebildet und befriedigte dort die Autonomie- und Identitätswünsche politischer Gebilde, die sich auch in den Stadtweihen an die Patronin Maria ausdrücken: man konnte die himmlische Autorität in Gestalt eines solchen Kultbilds sichtbar repräsentieren und gleichsam am Ort residieren lassen[35]; im Marienkult erhielt die Bildtafel, in Anbe-

31a *R. Davidsohn*, Geschichte von Florenz IV.3 (Berlin 1927) 214. Die Predigt wurde in S. Maria Novella in Florenz gehalten.

32 S. aber Kap. V mit differenzierenden Bemerkungen über semantische und funktionale Beziehungen von Ikone und Kultobjekt (z. B. Reliquie).

33 Dazu neuerdings *Meersseman*, passim.

34 Vgl. Anm. 13 und 14. S. auch die Lit. zum Kultbild von Or San Michele in Florenz (Anm. 40).

35 S. z. B. die Stadtweihe Sienas an Maria nach der Schlacht von Montaperti, 1260, als ein Beispiel für viele. Zu den entsprechenden, im Auftrag der Stadt entstandenen Kultbildern, deren spätestes Duccios Maestà ist, s. *Hager*, 105 ff. (Madonna degli occhi grossi), 134 ff. (Madonna del Voto), 146 ff. (Maestà) sowie jetzt *J. White*, Duccio. Tuscan Art and the medieval workshop (London 1979) 80 ff. Zum kulturellen und politischen Milieu und zu den staatlichen Kunstaufträgen *Larner*, passim.

tracht fehlender Körperreliquien, zudem eine nicht zu unterschätzende reale Funktion. Andererseits setzte sich der Bildkult der Laienvereinigung mit fließenden Übergängen und fortwährender Expansion in den Bereich der Familie fort. Einzelne Familien konnten unter dem Dach einer Gemeinde- oder Klosterkirche ebenso ihren abgesonderten Kultraum, die Familienkapelle, erwerben wie zuvor die Bruderschaft ihr »Kultlokal«[36]. Der Eintritt des Bildes in den
Abb. 26 häuslichen Bereich des Individuums war dann nur noch eine Frage der Zeit. Natürlich stand die offizielle Kirche dieser Entwicklung nicht untätig gegenüber. Sie war schließlich die älteste Besitzerin von Kultbildern und war sodann in der Lage, ihre eigenen Bilder mit Gnadenmitteln auszustatten, deren soziale Bedeutung mit dem Stichwort des Ablasses hinreichend verdeutlicht ist. Aber man kann
Abb. 14 in den Ablaßbildern, deren Ursprünge nicht zufällig mit jenen der
Abb. 108 Kultbilder in Laiengesellschaften zusammenfallen, vielleicht eine Art Konkurrenzgebilde erblicken, wenn man die Dinge so vereinfachen darf. Natürlich hat die Amtskirche auch dazu beigetragen, daß sich die Grenzen zum Funktionsbereich des Laienkults verwischten. Sie hat die Angebote des Bildkults womöglich noch überboten und auf diese Weise in ihre eigene Praxis hineingenommen, was zunächst nur an sie herangetragen oder neben ihr ausgebildet worden war.

Ein Beispiel dafür scheint das frühe Altarbild zu sein, dessen Geschichte in dem großen Buch von H. Hager untersucht wurde[37]. Es ist offenbar erst in einer zweiten Phase auf dem Hauptaltar einer Kirche installiert worden, nachdem es in einer ersten Phase in einer anderen Funktion existiert hatte. Zu den Bedingungen des Altarbilds, das für die rasche Expansion der Bildtafel eine überragende Bedeutung gewann, gehören freilich auch liturgische Änderungen, wie die Zelebration vor der Altarmensa, und architektonische Änderungen, wie der Wegfall der Apsiskonche als Bildträger im gotischen Gebäude. Aber das sind doch sekundäre Umstände, die zurücktreten hinter dem folgenreichen und phasenreichen Vorgang der Integration des autonomen Kultbilds in das reguläre liturgische Inventar des offiziellen Kirchenraums. Aber der Vorgang hat die weitere Ausuferung des korporativen und privaten Kultbilds nicht verhindern können. Natürlich sind diese Klassifikationen von Funktionsräumen des Bildes nur Orientierungsschemata und bieten keine Patentrezepte für die Erklärung des einzelnen Bildexemplars, da alle genannten Funktionsräume in einem ständigen Austausch miteinander gestanden haben, besonders in der sprachlichen Artikulation der kursierenden Bildsujets. Dennoch sind unsere Unterscheidungen nicht entbehrlich. Man muß sich vor Augen halten, daß Bildkult nicht nur im öffentlichen, sondern auch im semiöffentlichen bzw. korporativen und im privaten Bereich stattgefunden hat. Die verschiedenen Arten von Kultbildern sind dafür ein Zeugnis.

Kult wird in diesem Zusammenhang zu unterscheiden sein von liturgischer Praxis, in die Bilder nur einbezogen wurden. Kult ist eine Funktion, die auf ein bestimmtes Bildexemplar von einem Kultpartner übergetragen wurde. Der Kultpartner kann sowohl die staatliche oder kirchliche Öffentlichkeit, ein institutionalisierter Berufs- und Privatverband, ja sogar eine einzelne Person sein[38]. Freilich ist der Kult zunächst nur dann evident, wenn er eine organisierte Form angenommen hat. Diese Bedingung ist aber nur vom öffentlichen und korporativen Kult erfüllt. Wenn der Kult von einer Gemeinschaft vollzogen wird, bedarf er eines institutionellen Rahmens, um überhaupt in Erscheinung zu treten. Das gleiche gilt, wenn er vom Besitzer des Kultobjekts einer undefinierten Öffentlichkeit, wie den Pilgern, vorgeschrieben wird. Es ist aber ein häufig vorkommender Irrtum, zu glauben, das Kultbild sei durch den organisierten Kult bereits in seiner Form definiert, also z. B. stets von unpersönlicher und

---

36 Zum ›Kultlokal‹ der Bruderschaften s. *Meersseman*, u. a. 466 ff., 512. Manchmal konnte es sich dabei um eine eigene Kapelle oder gar Kirche, z. B. in Verbindung mit einem Hospital, handeln. Öfter aber dürfen wir darunter einen Raum z. B. in einer Klosterkirche des Ordens, bei dem eine Bruderschaft Gastrecht genoß, verstehen.

37 *Hager*, passim. Vgl. auch *J. Braun*, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung II (München 1923) 277 ff. (Das Retabel). Vgl. auch *E. F. Werner*, Das italienische Altarbild vom Trecento bis zum Cinquecento (Diss. München 1971). Zur Struktur des kompositen Altarbildes (Polyptychon) und seiner Entwicklung in der Toscana zuletzt, und mit neuen Resultaten *White*, op. cit. (wie Anm. 35) 64 ff.

38 Das letztere ist z. B. der Fall, wenn eine Einzelperson durch einen Stiftungsakt ihre kultische Beziehung und Aktivität demonstriert. S. im übrigen Anm. 13, 14 und 35.

ausdrucksarmer Erscheinung[39]. Es hat keineswegs eine statisch verharrende Bildform, weil sich mit seiner Gemeinde auch die Konventionen ändern, wie ein Bild auszusehen habe. Die Sozialpsychologie regelt die Erwartungen einer Gemeinschaft zu verschiedenen Zeiten in verschiedener Weise. Der Einfluß solcher Sehkonventionen und Ausdruckswünsche wird nur eingeschränkt durch das Postulat der Identität des Kultbilds mit sich selbst, das vor allem in Exemplaren mit alter Tradition in Kraft tritt. Das Kultbild Bernardo Daddis in Or San Michele zu Florenz, das offenbar das dritte Exemplar am Ort ist, zeigt jedoch den Ausgleich zwischen den Postulaten der Identität und der aktuellen Ausdrucksfähigkeit als historische Möglichkeit[40]. Ein Sonderfall ist jenes Gnadenbild, das dem Prozeß des Sprachwandels religiöser Bilder entzogen wird und auf seinen Status als Original oder auf eine bestimmte Mitteilung fixiert ist. Wir kommen auf dieses Produkt regressiver Entwicklung im Zusammenhang mit der römischen Imago Pietatis zurück[41].

Im übrigen ist die Durchlässigkeit der öffentlichen und privaten Ebenen im Bildkult oder Bildgebrauch ein Faktor, der nicht unterschätzt werden darf. Was Öffentlichkeit ist und wie sie sich artikuliert, ist ja auch historischem Wandel unterworfen[42]. Im Spätmittelalter empfängt das Individuum, das sich auch außerhalb seiner sozialen Bindung identifizieren kann, von einer popularisierten Mystik Instruktionen für private Bildbenutzung und ihren Sinn innerhalb der religiösen Erziehung[43]. Folglich ist die Annahme einer Rückwirkung persönlicher Frömmigkeitsmuster auf den öffentlichen Bildkult und dessen Bilder für diese Zeit nicht beweisbedürftig. Wenn man den privaten Kult Andacht nennen darf, so hat die Andacht auf die Praktiken und auf die Bilder des öffentlichen Kults rückgewirkt.

Zwei Beispiele sollen die Thesen dieses Kapitels illustrieren. Das eine verdeutlicht den aktiven Part, ja die Schlüsselrolle der Marienbruderschaften in der Entstehungsgeschichte, ja Durchsetzung der monumentalen Altartafel, der Maestà. Ihre Inkunabeln sind zwei in Siena im Abstand eines Jahres entstandene Werke: Die Madonna del Bordone, die der Florentiner Coppo di Marcovaldo i. J. 1261 für die Serviten malte, und die S. Bernardino Madonna, die ein Sieneser Meister (Guido?) 1261 im Auftrag der Compagnia di S. Maria degli Angeli (*fraternitatis b. Marie semper virginis* in der einstigen Inschrift) vollendete. Schon die Maße von Coppos Bild (2,20 x 1,25 m), die auch das andere Bild einst besaß, waren damals fast ohne Parallele. Sie wurden erst überboten und dann gleich verdoppelt von Duccios Rucellai-Madonna (1285), die wieder von einer Marienbruderschaft in Auftrag gegeben wurde, den Laudesi von S. Maria Novella in Florenz[43a]. Die Größe und die Schönheit der Tafel *(ad pingendum de pulcherrima pictura quandam tabulam magnam)* waren ausdrücklich Bestandteil des Vertrags. Die Laudesi wagten einen außer- *Abb. 7*

39 So bei *Panofsky*. S. auch unser Kap. III.

40 *Hager*, 144 ff. und Abb. 214, 215; *R. Davidsohn*, Forschungen zur Geschichte von Florenz IV (Berlin 1908) 435 ff. mit Quellen.

41 Ein solches Produkt regressiver Entwicklung ist in unserem Fall die Mosaikikone von S. Croce in Gerusalemme in Rom, die, obwohl ein östliches Importstück, in Rom *ex post* zu einem uralten Gnadenbild und Original, zur Imago Pietatis schlechthin, umstilisiert wird (Verzeichnis Nr. 31).

42 *J. Habermas*, Strukturwandel der Öffentlichkeit (Sammlung Luchterhand 25, 1971) passim. Zum Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit im Trecento *G. Antal*, Florentine painting and its social background (London 1948) und *Larner*, passim.

43 *Ringbom*, 11 ff. und 30 ff. S. die Ratschläge des Predigers Giovanni Dominici (E. 14. Jh.) für private Andachtsbilder und ihren Gebrauch (Regola del governo di cura familiare ed. *D. Salvi*, Florenz 1860, 131 f. und *Larner*, 310 f.) oder die entsprechende Korrespondenz zwischen Domenico di Cambio und dem Kaufmann Francesco di Marco Datini aus Prato (E. 14. Jh.), der sich die ›passenden‹ Andachtsbilder für Schlafzimmer usw. beschafft (*R. Piattoli*, Un mercante del Trecento e gli artisti del tempo suo, in: Rivista d'Arte, 11, 1930, 228 ff.; *I. Origo*, The Merchant of Prato, F. di Marco Datini, London 1957, 257 ff. und *Larner*, 314 ff.). Die Korrespondenz des Kaufmanns von Prato a. d. J. 1390 und 1391 beschäftigt sich mit dem Auftrag für eine Imago Pietatis. Man einigt sich nach vielem Hin und Her, bei dem die Sujetwahl und der Preis des Bildes (das keinen großen und daher nicht attraktiven Auftrag darstellte) eine Rolle spielten, endlich auf ein Diptychon, das auf der einen Seite »una Pietà, cioè Nostre Signore quand' escie del monimento« (eine Pietà, d. h. unseren Herrn, wie er aus dem Grab kommt) mit Maria und Johannes zeigt, auf der anderen Seite die Fürsprecher (»prochuratori«) der Familie. Die Pietà gilt unter den Florentiner Malern als die »più divota chosa« in der Malerei, die man finden kann. Vgl. auch Kap. II, Anm. 42.

43a Zuletzt *White*, op. cit. (wie Anm. 35) 25 ff. zu Coppo und dem Maler der S. Bernardino Madonna, den W. nicht mit Guido da Siena identifiziert, sowie den Maßen der S. Bernardino-Madonna; ebenda 32 ff. zur Rucellai-Madonna (mit Abdruck des Kontrakts 185 ff.).

ordentlichen finanziellen Einsatz und hatten dabei wohl auch ihr Sozialprestige im Auge. Alle die genannten Bilder, deren Innovationen bald Schule machten, waren Kultbilder im Sinne der Bestimmung für den korporativen Kult des »Vereins«, der sich darin ein Denkmal setzte. So hören wir von einer Lampe, die vor der Rucellai-Madonna aufgehängt wurde und jederzeit brennen sollte[43b]. Auch in der Gestalt bringen die Tafeln ihre Funktion zum Ausdruck. Es sind monumentale Marienikonen, die nur der »Kultperson« allein machtvolle Präsenz verleihen, das Ergänzungsprogramm aber entweder unterdrücken oder, im Falle der Rucellai-Madonna, in Gestalt der dominikanischen Schutzheiligen der Korporation auf den Rahmen relegieren. Wichtiger aber ist noch die Erkenntnis, daß im zarten Sentiment der Rucellai-Madonna kein grundsätzlich anderer Ton angeschlagen wird als von dem kleinen Andachtsbild der Franziskaner-Madonna (S. 51), sosehr auch dort die intime Beziehung zu den mitdargestellten Klienten eine Rolle spielt. Die psychologische Inszenierung räumte auch dem monumentalen Kultbild ähnlich humane Züge und affektive Zugänglichkeit für den Betrachter ein wie dem privaten Andachtsbild.

Das zweite Beispiel verdeutlicht den Druck, den die Öffentlichkeit auf den offiziellen Bildkult durch den Staat ausübte, und die fließenden Grenzen zwischen privater Frömmigkeit und institutionalisiertem Bildkult im Namen des Gemeinwesens. Eine Bürgerinitiative aus Siena richtete i. J. 1360 an die Regierung den Antrag, ein Marienbild an der Porta Camollia fertig malen zu lassen[43c]. Der Text spricht von der Notwendigkeit des »Dienstes der Frömmigkeit« *(officium pietatis)*, in dem sich der »Kult der göttlichen (cf. Mysterien)« *(cultus divinorum)* manifestiere. Man beschwört die Stadtregierung, den bewährten »Ritus dieser Art von Frömmigkeit« *(ritum devotionis hujusmodi)* nicht zu vernachlässigen. Damit meint man die verehrten Bilder der Heiligen, die überall an Sienas Straßenkreuzungen die »Übung dieser Frömmigkeit« *(devotionem pietatis hujus)* bewiesen.

43b *S. Orlandi*, Il VII centenario della predicazione di S. Pietro Martire a Firenze: I ricordi di S. Pietro M., in: Memorie Domenicane 64, NS 22, 1967, 111.

43c *G. Milanesi*, Documenti per la storia dell'arte senese (Siena 1854), I, Nr. 60 S. 258 f. *G. Gaye*, Carteggio inedito d'artisti dei sec. XIV.XV.XVI (Florenz 1839) 258 f. Nr. 60. Englische Teilübersetzung bei *Larner*, 76.

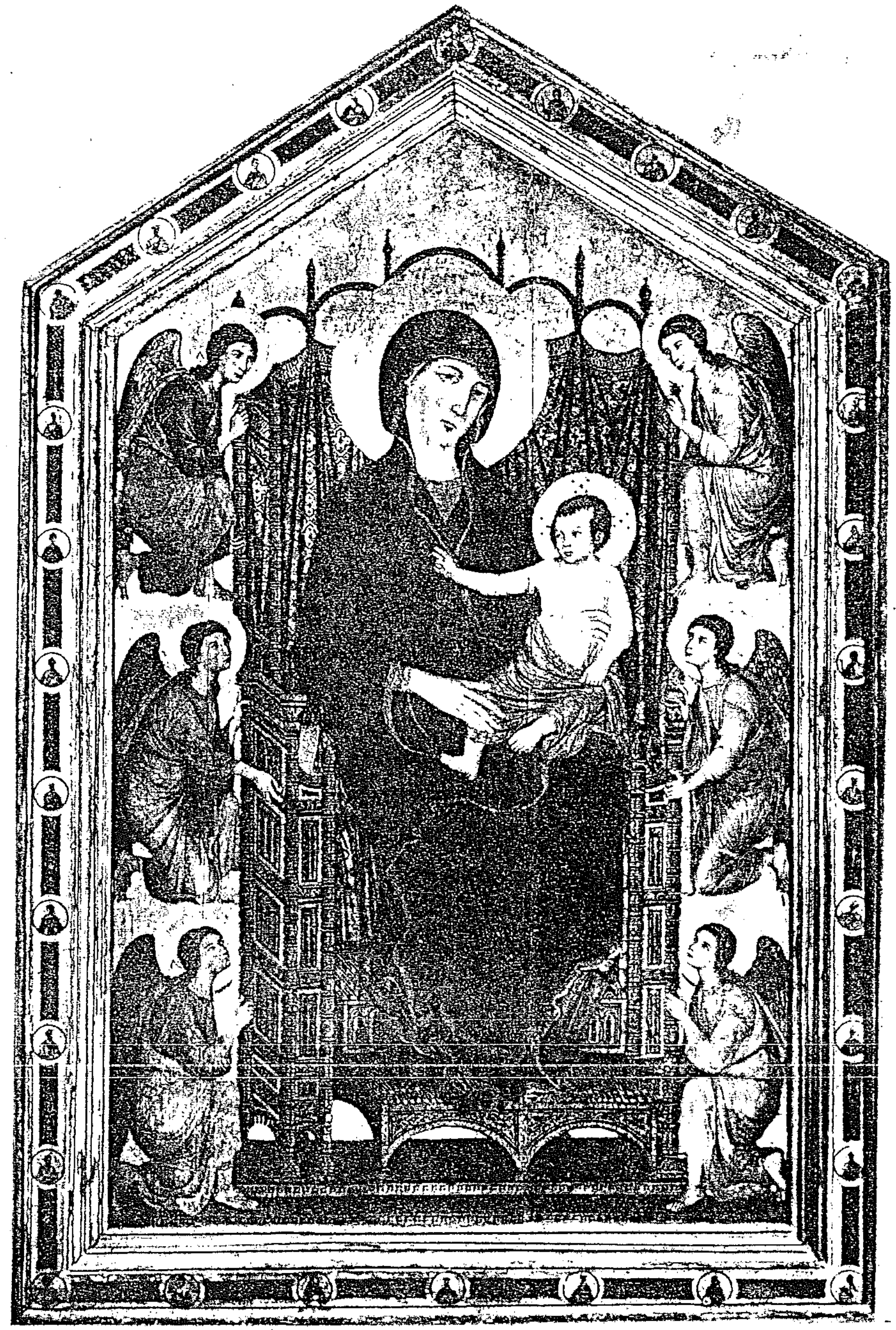


Abb. 7 Florenz, Uffizien. Rucellai-Madonna Duccios, 1285.

Die Bürger seien von tiefer Verehrung für das Bild Mariens durchdrungen, die von jedem Kenner der Kommune als »einzigartiger Schutz und Schirm« *(refugium singulare)* anerkannt sei. Und einige Bürger, wohl die Antragsteller, legten Wert darauf, daß eben diese Verehrung auch praktiziert und demonstriert *(demonstrari)* werde, offenbar in dem Bild, von dem die Rede ist. Frömmigkeit und Kultpraxis, private und staatliche Interessen sind hier incins gesetzt. In beiden Bereichen wird die gleiche Perspektive angewandt, wie sehr sich auch die Erfüllungsformen der Intentionen unterscheiden mochten.

Der Zusammenhang zwischen öffentlicher Bildbenutzung und privater Frömmigkeit ist früh in der Bildpolitik der Bettelorden hergestellt, die in dieser Hinsicht die fortschrittlichste Haltung in der Kirche einnahmen. Schon im 13. Jh. wird die Gemeinde durch Predigt und Bildofferten zu affektiver Frömmigkeit angeleitet, die privat vollzogen und zugleich öffentlich gelenkt werden konnte[44]. Die
Abb. 3 Bildtafeln des Crucifixus und der Madonna, die im Focus der propa-
Abb. 81 gierten Passions- und Marienmystik standen, waren sowohl Instrumente wie auch Objekte der religiösen Erziehung, nämlich als potentielle Kultbilder[45]. Ein organisierter Bildkult wurde nicht die

44 Zu verschiedenen franziskan. Andachtsformen s. Bonaventura, De Sex Alis Seraphim Cap. VII (ed. Quaracchi), S. 333 f., 336), zu einer Andacht vor einem Crucifixus ders., De Perfectione Vitae Cap. VI (ebda S. 265). Vgl. auch Anm. 13. Vgl. auch das *Lignum Vitae* Bonaventuras oder den *Arbor vitae Crucifixi Jesu* Ubertinos de Casali, oder endlich die *Meditationes vitae Christi* als Kontemplationsanleitungen, von denen auch die Bildrezeption profitieren konnte. Zum Zusammenhang zwischen Predigt, als Training, und Bild, als Objekt der Kontemplation Baxandall 48 ff. Generell zum Einfluß der Bettelorden: *H. Hefele*, Die Bettelorden und das religiöse Volksleben Ober- und Mittelitaliens im 13. Jahrhundert (Leipzig–Berlin 1910) sowie *Meerseman* passim, bes. 950 (zur Bindung der Konfraternitäten an solche Predigten). Der Weltklerus machte sich alsbald in defensiver Stimmung über die Predigt der Bettelorden lustig: s. *Schüppert*, op. cit. (wie Anm. 22) 137: *Predicant clamose / tractim et morose / sed dicunt jocose: / ›Date tabulariis, / Qui nostras ferunt tabulas.‹ / Inducunt fictas fabulas / loquendo parabolas*, oder: *Jacobite* (Dominikaner) *predicant multaque loquuntur / De multis que scripta sunt nec intelliguntur.*

45 Vgl. Anm. 13. Diese Feststellung geht auch aus dem Material hervor. Den Kultpersonen des Crucifixus und der Gottesmutter entsprachen in der Dominanz deren Kultbilder, S. auch *Hager* und *Meerssemann* 480 f. (vgl. Anm. 13). Auch die Bezeichnungen der Konfraternitäten zeugen für diese beiden Kulte (Crucifix und Madonna).

Norm, doch war der »sprechende« Wundercrucifix von S. Damiano in Assisi zweifellos ein frühes Kultbild[46]. Kultbilder waren auch die Franziskustafeln, die auf die Altäre der Ordenskirchen gestellt wurden und, selbst in ihrer angeblichen Wunderfähigkeit, die Stelle von Reliquiaren einnahmen[47]. Die von Giotto signierte Tafel im Louvre, die den Ordensheiligen während des Empfangs der Wundmale Christi darstellt, schließt an die Tradition der reinen »Bildnis-Ikonen« des Heiligen an[48]. Sie macht deutlich, wie wandlungsfähig ein Kultbild sein konnte, wenn es nicht vom Status eines Bildoriginals in seiner Entwicklungsfähigkeit gebunden war.

Von den Bettelorden, die auch einzelne Laienvereinigungen religiös betreuten, waren ebenfalls kräftige Impulse für die Benutzung privater Bilder ausgegangen. Eine frühe Quelle belegt die Existenz von Privatbildern in den Zellen eines Dominikanerkonvents um die *Abb. 28*
Mitte des 13. Jh.s[49]. Die kleine Franziskanermadonna Duccios ist ein prägnantes Beispiel für die Benutzung persönlicher Andachtsbilder in den Händen der Minoriten: sie übernimmt ein Ikonenschema der Schutzmantelmadonna, das in Kreuzfahrerkreisen (besonders in Zypern) kursiert hatte, und füllt es mit einem frisch formulierten Sentiment, das die glühende Devotion der Frati zu ihrer Patronin anzeigt und daneben auch das Echo der himmlischen Partner auf soviel Hinwendung antizipiert[49a]. Das Werk artikuliert also im Medium des Bildes auch die Erwartungshaltung, die den Bildbesitzer motivierte. Die hohe Qualität und die kostbare Ausführung geben dem Täfelchen den Vollendungsgrad eines Objekts der »kostbaren Künste« Metall oder Elfenbein. Da auch das persönliche Leben des Ordensbruders religiös organisiert war, erhielten Bilder in dieser reli-

46 *Hager* 79, 160 und Abb. 90, 91. Es ist das Kreuz, das laut der Franzlegende zu dem Heiligen gesprochen haben soll.

47 Vgl. die Tafel der Kathedrale in Orte (2. H. 13. Jh.), auf der, unter den vier Begleitszenen der Franziskusfigur, ein Heilungswunder vor einer halbfigurigen Bildnisikone gezeigt ist: *C. Brandi*, Il maestro del paliotto di S. Giovanni a Siena, in: Scritti di storia dell'arte in onore di M. Salmi I (Rom 1961) 351 ff. mit Abb. 4 und 9. Zu den Franziskuspalen *Hager* 94 ff.

48 *Hager* 80, 100, 110 und Abb. 141.

49 Vgl. Kap. III. Anm. 45.

49a Zuletzt *J. White*, op. cit. (wie Anm. 35) 46 ff., zum Ikonenschema *Belting-Ihm* (wie Kap. II Anm. 22) passim.

giösen Organisation eine festgeschriebene Funktion. Die »Schlafzimmer-Bilder« des Bürgers sind dagegen erst seit dem späten Trecento nachzuweisen. Wichtig ist aber, daß der persönliche *Kult* eines Bildes durch dessen persönlichen *Besitz* erst wirklich erfüllt wurde. Dieses wurde somit ein Privatbild. Es ist evident, welche Bedeutung dieser Umstand gewinnen konnte, als der private Auftraggeber mit dem Maler das Aussehen seines Bildes aushandeln konnte[50].

Der skizzierte Prozeß einer grundlegenden Transformation des Bildes fällt mit der allgemeinen Einbürgerung der Bildtafel in Italien zusammen. Er erstreckt sich über einen längeren Zeitraum, in dem Stichdaten kaum zu gewinnen sind, doch haben die Vorgänge, die wir im 13. Jh. kennengelernt haben, dabei starke Impulse geliefert. Der Prozeß markiert wohlgemerkt nur die erste Phase der rasch expandierenden Entwicklung des Bildes in Spätmittelalter und Renaissance, aus welcher wir das Beispiel der Imago Pietatis isolieren wollen. Die Einleitung würde aber ausufern, wenn wir in die Skizze auch das 14. und 15. Jh. aufnehmen wollten. Die Kriterien für eine Kennzeichnung dieser Epochen sollen in einer neuen Untersuchung entwickelt werden.

Unsere Skizze diente also vor allem dazu, für die im Folgenden intendierte Bildgeschichte Gesichtspunkte zu gewinnen. Funktionsräume und Existenzformen des Bildes sind darin deshalb so betont, weil die Forschung allzu einseitig auf eine Frömmigkeitsgeschichte oder Entwicklung theologischer Konzepte fixiert war, also auf Betrachtensweisen, die das soziale Umfeld des Bildes stark einschränkten. Die Frömmigkeitstypen wurden dabei ihrerseits nicht als solche, sondern meist nur aus den in den Bildern deponierten Symptomen interpretiert. Unsere Studie hat eine andere Ausrichtung. Ihre Mängel liegen darin, daß wir von einer Sozialgeschichte der Kunst noch weit entfernt sind. Auch hier können für eine solche nur Materialien und Aspekte gesammelt werden. Doch hat das gewählte Beispiel besondere Aussagekraft und auch einen prominenten Platz in der bisherigen Diskussion. Wir wollen es jetzt im Kontext der Probleme, die in der Forschung diskutiert wurden, einführen.

50 Dazu s. die Korrespondenz des Francesco di Marco Datini (Anm. 43).

II Das Bildnis des gestorbenen Gottes (Imago Pietatis)

Die Geschichte der Imago Pietatis kann erst dann sinnvoll entwickelt werden, wenn wir uns einen Begriff von dem Bild gemacht haben, das diesen historischen Namen trägt. Eine kleine böhmische Doppeltafel aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts, heute in Karlsruhe, eignet sich dazu, das Bild kennenzulernen, von dem hier die Rede ist[1]. Sie zeigt ein Paar von Halbfiguren, die je für sich in zwei getrennten Bildern existieren und doch aufeinander bezogen sind. *Abb. 8* Rechts erscheint der männliche Halbakt eines Toten. Das Haupt ist auf die Schulter gesunken. Die Augen sind geschlossen, die Arme zusammengelegt und wie zur Bestattung gebettet. Eine Art Brüstung trägt die Aufschrift »Erbarmen des Herrn« *(Misericordia Domini)*. Die Figur führt also Christus in einer spezifischen Eigenschaft vor, als Herrn des Erbarmens. Im linken Bild finden wir Christus noch einmal, diesmal sehr lebendig als spielendes Kind auf dem Arm der Mutter. Maria nimmt aber noch von anderem Notiz: Sie blickt über das unbekümmerte Kind hinweg dorthin, wo der erwachsene Sohn als Toter präsentiert wird, der wie aus eigener Kraft aufrecht zu stehen scheint.

Von den beiden Halbfiguren, deren Vereinigung im Diptychon einen besonderen Grund gehabt haben muß, wendet sich nur Maria ihrem Partner zu. Betrachten wir zunächst ihre Darstellung gesondert. So spontan sie auch auf den Betrachter wirkt, hat doch ihr Maler in Wirklichkeit ein Ikonenformular benutzt. Dieses ist unter dem Namen der Pelagonitissa bekannt und durch die outrierte Haltung des Kindes gekennzeichnet[2]. Es ist offenbar durch ein venezianisches

1 Verzeichnis Nr. 18.

2 *N. Beljaev*, L'image de la Ste Vierge Pelagonitissa, in: Byzantinoslavica 2, 1930, 386 ff.; *V. Lasareff*, Studies in the Iconography of the Virgin, in: Art Bull. 1938, 42 ff. mit Abb. 17–22; ders., in: Arte Veneta 8, 1954, 80 mit Abb. 75–76; *P. Milković-Pepek*, in: Recueil des Travaux 2, Mus. Archéol. (Skopje 1958) lff.



Abb. 8 Karlsruhe, Kunsthalle. Böhmisches Diptychon M. 14. Jh.

Zwischenglied, das wir als direktes Vorbild verstehen dürfen, hierher vermittelt worden. Das wenig ältere Diptychon in Leningrad, ein venezianisches Werk des frühen 14. Jahrhunderts, gibt davon eine Vorstellung[3]. Auf dem venezianischen Diptychon ist das Pendant

Abb. 9



Abb. 9 Leningrad, Ermitage. Venezianisches Diptychon A. 14. Jh.

Mariens die Kreuzigung. Diese Zusammenstellung scheint die ältere zu sein und ist durch Beispiele des Dugento belegt. Sie war offenbar in der theologischen Aussage inhaltsgleich.
In der Vorlage der böhmischen Tafel war die Kreuzigung bereits mit der Imago Pietatis ausgetauscht. Die Vorlage glich also in dieser Hinsicht dem Diptychon Tomaso da Modenas, das nach 1356 an den böhmischen Hof Kaiser Karls IV. importiert wurde[4]. Die Kombination dieser beiden Halbfiguren ist auch sonst in der Trecento-Male-

3 *Pallucchini* Abb. 231 und 233.
4 *L. Coletti*, Tomaso da Modena (Venedig 1963) 122 Nr. 12 u. Abb. 102–103; Katalog Tomaso da Modena, a cura di *L. Menegazzi* (Treviso 1979) Nr. 9.

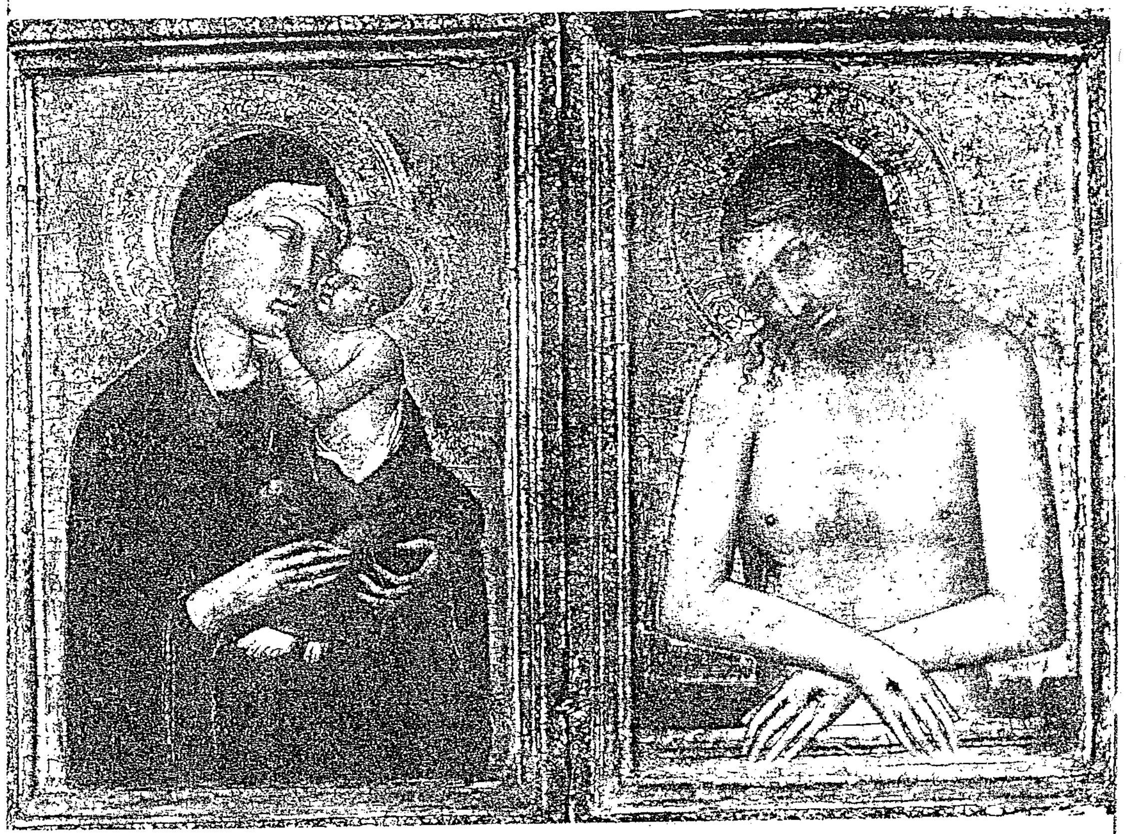


Abb. 10 Florenz, Mus. Horne. Sienes. Diptychon Kreis Barnas 14. Jh.

rei keine Seltenheit. Ein Diptychon aus dem Kreis Barna da Sienas, *Abb. 10* heute im Museo Horne in Florenz, ist ein einschlägiges Beispiel[5]. Es belegt, ähnlich wie ein Diptychon des Pietro Lorenzetti in Altenburg[6], für Maria einen modernen Zug, den das venezianische Diptychon nicht braucht: die Blickzuwendung Mariens zum toten Sohn. Die beiden sienesischen Tafeln lösen die Blickbeziehung auf subtile Weise, indem Maria zugleich auf das neugeborene Kind, und, gleichsam durch dieses hindurch, auf den gestorbenen Sohn blickt, dessen Passion sie bereits vorausahnt, ganz im Sinne der Prolepsis der Weis-

5 Verzeichnis Nr. 14.
6 Verzeichnis Nr. 1.

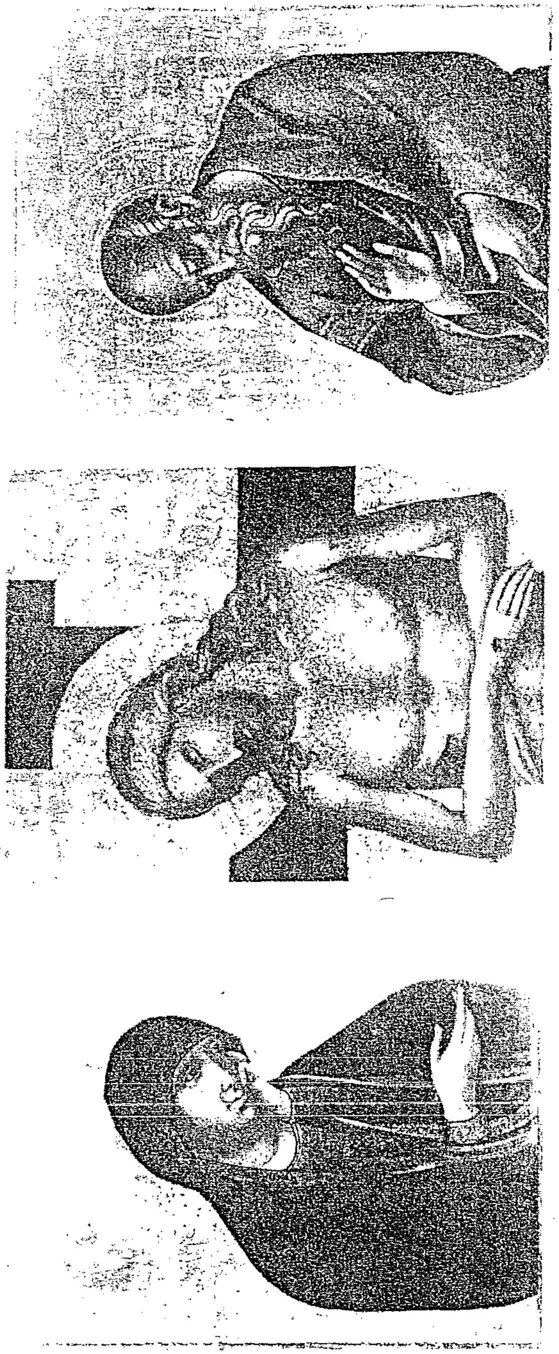


Abb. 11 Venedig, S. Marco. Det. der Pala Feriale Paolo Venezianos.

sagung Symeons (S. 175). Die böhmische Tafel, statt dieser sienesischen Variante zu folgen, reproduziert ein Ikonenformular, das sich für diese Blickführung nicht eignet. Auch in der Figur Jesu ist sie von den sienesischen Tafeln verschieden, die die gekreuzten Hände vielleicht von Simone Martinis Pisaner Retabel übernommen hatten[6a]. Die Darstellung der Gestalt Christi ist vielmehr ebenso wie das Motiv der zusammengelegten Arme in Venedig vorgebildet, und zwar im Kreis des Paolo Veneziano[7]. Wir möchten also in dem böhmischen Werk die Replik eines venezianischen Diptychons erkennen. *Abb. 11*

6a Verzeichnis Nr. 30.

7 Vgl. die Pala Feriale in S. Marco oder das Triptychon in Triest u. Folgewerke (*Pallucchini* Abb. 39, 101, 193). (Verzeichnis Nr. 35, 34).



Seine Vorlage war, wenn sie das gleiche kleine Format besaß, auch für privaten Gebrauch bestimmt.
Nun hält die Karlsruher Tafel noch weitere Informationen bereit, die für die Überlieferungsgeschichte unseres Bildtypus aufschlußreich sind. In einem Detail kommt bereits der ganze Unterschied zu den italienischen Vorbildern zum Ausdruck. Wir bemerken erst im Vergleich mit den italienischen Tafeln, daß sich Jesus auf der böhmischen Tafel der Mutter fast unmerklich zuwendet und dabei auf seine Wunde aufmerksam macht, die im Brustkorb klafft: an dieser Stelle hebt sich der Zeigefinger der dorthin gebetteten Hand und vollführt eine Geste, die nur ein Lebender machen kann. Die italienischen Beispiele kennen diesen Widerspruch in der Darstellung eines Leichnams, der zugleich agiert, nicht. Der tote Christus ist hier anschaulich tot, wodurch seine aufrechte Haltung nur noch unerklärlicher wird. Der böhmische Maler hebt dagegen diese endgültige Passivität auf, indem er den Toten eine fast verstohlene Geste vollziehen läßt, die verrät, daß der Tote doch nicht tot ist und also Erbarmen nicht nur empfangen, sondern auch spenden kann. Jesus beginnt einen leisen Dialog mit dem Betrachter, der für diese Nuance eingestimmt ist. In dieser Akzentverschiebung ist der ganze Unterschied zwischen nordalpiner und mediterraner Auffassung ausgedrückt[8]. Wir können diesen komplexen Sachverhalt hier im Augenblick nicht weiterverfolgen. Der italienische Typus erweist sich, indem er korrigiert wird, in Böhmen als ein Import. Aber schon in Italien war er nicht heimisch gewesen, sondern von einer Ikone aus Byzanz übernommen worden. Wenn dem so ist, müssen wir den Typus zunächst dort analysieren, wo er kreiert wurde. Aber es ist noch verfrüht, diesen Schritt zurückzugehen. Zunächst wäre festzustellen, ob von einem italienischen Typus überhaupt die Rede sein kann.

8 Zur nordalpinen Auffassung allgemein *G. v. d. Osten*, Der Schmerzensmann (Berlin 1935); *W. Mersmann*, Der Schmerzensmann (Düsseldorf 1952); *Vetter* 182–242 und *Berliner* bes. 108: »Die einfachste . . . Lösung des Problems der Darstellung der Gottheit im menschlich Leidenden bestand . . . darin, Christi Körper zwar als tot darzustellen, ihn aber trotzdem zu etwas befähigt sein zu lassen, was den für Menschen geltenden . . . Naturgesetzen zuwiderläuft«. Diese Formel vom »lebenden Toten« scheint mir aber den »Sprachgestus«, der einen inhaltlich fixierten Kontakt zum Betrachter herstellt, zu ignorieren.

In dem Karlsruher Diptychon und seiner Vorlage bildete die Halbfigur des gestorbenen Christus, die wir provisorisch einmal Typus nennen, mit der Madonna ein Figurenpaar. Die gleiche Lösung bieten sienesische Tafeln und das Werk Tomaso da Modenas in Karlstein[9]. Andere Beispiele lassen sich in dem Katalog W. Kermers leicht auffinden. Auch die frühe venezianische Tafel Stoclet aus dem Dugento war Teil eines Diptychons[10]. In allen diesen Fällen handelt es sich um Werke kleinen Formats, die kaum höher sind als ca. 30 cm. *Abb. 101*
Aber das Diptychon ist nicht der einzige Kontext unseres Typus. In einer anderen Werkgruppe ist er Zentrum eines Triptychons, zu seiner Rechten flankiert von Maria, zu seiner Linken zumeist vom Jünger Johannes. Dieser Kontext begegnet vor allem auf Sockelfriesen mehrteiliger Altartafeln, Predellen also. Giottos Retabel in Bologna und Simone Martinis Retabel in Pisa (1320) sind frühe Beispiele[11]. Auch an Gräbern wurde die Triptychon-Gruppe heimisch. In einem unlängst entdeckten Funeralfresko im Dom zu Prato ist sie Substitut für ein Sarkophagrelief in anderem Medium[12]. In den Fresken von Mosciano bei Florenz erscheint sie ohne funeralen Kontext bereits im Dugento[13]. Berühmt ist die Formulierung Paolo Venezianos auf der Pala Feriale von San Marco in Venedig, die 1343–45 als Tafelverschluß der Pala d'Oro in Auftrag gegeben wurde. Die Dreiergruppe bildet hier das Zentrum eines Ikonenfrieses, und Johannes hat den Typus des jugendlichen Jüngers unter dem Kreuz mit jenem des greisen Evangelisten vertauscht[14]. *Abb. 106* *Abb. 11*
Die drei mittleren Tafeln in Paolos Fries wurden von Xyngopulos schon früh als Reflex eines selbständigen Triptychons rekognosziert[15]. Ein solches wurde inzwischen von Van Os publiziert[16]. Mit *Abb. 12*

9 Vgl. Anm. 1–6.
10 Verzeichnis Nr. 6.
11 Verzeichnis Nr. 30 für Simone Martini, Nr. 5 für Giotto.
12 *M. Meiss*, Alesso di Andrea, in: Giotto e il suo tempo (Atti Congr. Internaz. VII Centen. Giotto) (Rom 1971) 415 ff. und Abb. 30.
13 Verzeichnis Nr. 23.
14 Verzeichnis Nr. 35.
15 *A. Xyngopulos*, Byzantinai eikones en Meteorois, in: Archaiol. Deltion 10, 1926 (1929) 37 ff.
16 Verzeichnis Nr. 16.

seiner Mischung von byzantinischen und venezianischen Zügen nimmt es im Zusammenhang mit der Ikonenrezeption in Venedig eine Schlüsselposition ein. Die Schulterbüste Christi mit abgeschnittenen Armen ist im Osten geradezu die Norm für den entspre-
Abb. 49 chenden Typus. Maria und Johannes stehen mit ihren Klagegesten in der Bildtradition der Kreuzigung. Paolo wandelt auf seinen Tafeln, ohne den Rückblick auf die Kreuzigung aufzugeben, diese Gesten ab und bringt auch den Christus-Typus in einer anderen Variante. Aber es ist evident, daß er gerade solch ein Triptychon benutzt hat. Seine einstige Verbreitung in Italien wird von zahlreichen Reflexen in anderen Medien bewiesen. Maria ist in dieser Dreiergruppe Klagefrau, die den Sohn betrauert, und nicht Gottesmutter mit Kind, die ein selbständiges Thema vertritt. Sie war ebenso wie die Pendantfigur des Johannes jedermann aus der Kreuzigung, und zwar der dreifigurigen Fassung, geläufig. Die beiden Nebenfiguren sind auf Halbfiguren reduziert, und der Crucifixus ist durch eine andere Gestalt ausgetauscht. Aber solch eine Argumentation geht in die falsche Richtung. Nicht die Kreuzigung, sondern eine spezifische Christusfigur scheint Voraussetzung des Triptychons zu sein. Ihr Gravitationsfeld kann wechseln. Sie selbst bleibt konstant.

Eine solche Behauptung wird von einer dritten Werkgruppe bestätigt, in der diese Figur ohne den Kontext der Diptychen und Triptychen erscheint. Das ist besonders in Miniaturen der Fall. Im Bildanhang eines franziskanischen Andachtsbuchs in Florenz spielt unser
Abb. 105 Typus auf eine selbständige Tafel an, die der Betrachter kannte[17]. Im
Abb. 38 gleichen Buch illustriert er an anderer Stelle einen ps. bernardinischen Text aus der Passionsmystik, der vom Crucifixus handelt[18]. Auf Giovanni Pisanos Kanzelpult in den Berliner Museen stellen
Abb. 31 zwei Engel unsere Christusgestalt im Leichentuch zur Schau, ohne daß die Halbfigur in den verfügbaren Platz nach unten komplettiert wird[19]. Das Tuch verweist zugleich auf Grab und Auferstehung, zu deren Beweisstück es den Marien am Grabe wurde. Aber dieser Kon-

17 Es handelt sich um den Plut. XXV. 3, die sogen. »Supplicationes Variae« von 1291 (s. Verzeichnis Nr. 12).
18 Dazu S. 121.
19 Verzeichnis Nr. 2.

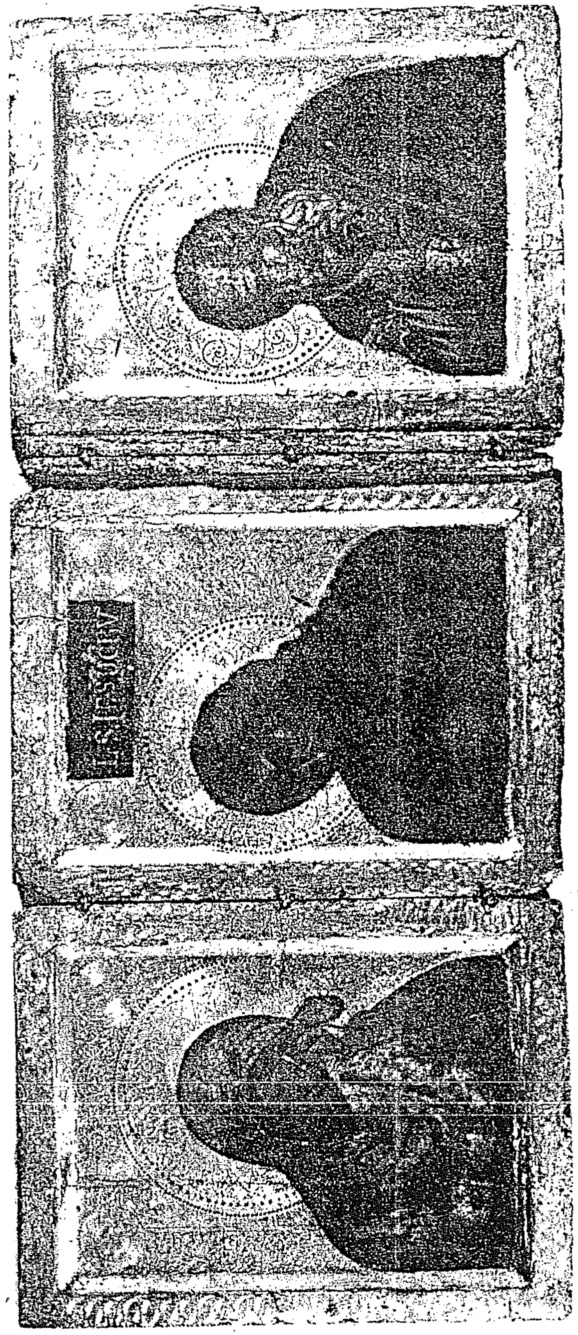


Abb. 12 Den Haag, Priv.sammlung. Venezian. Triptychon.

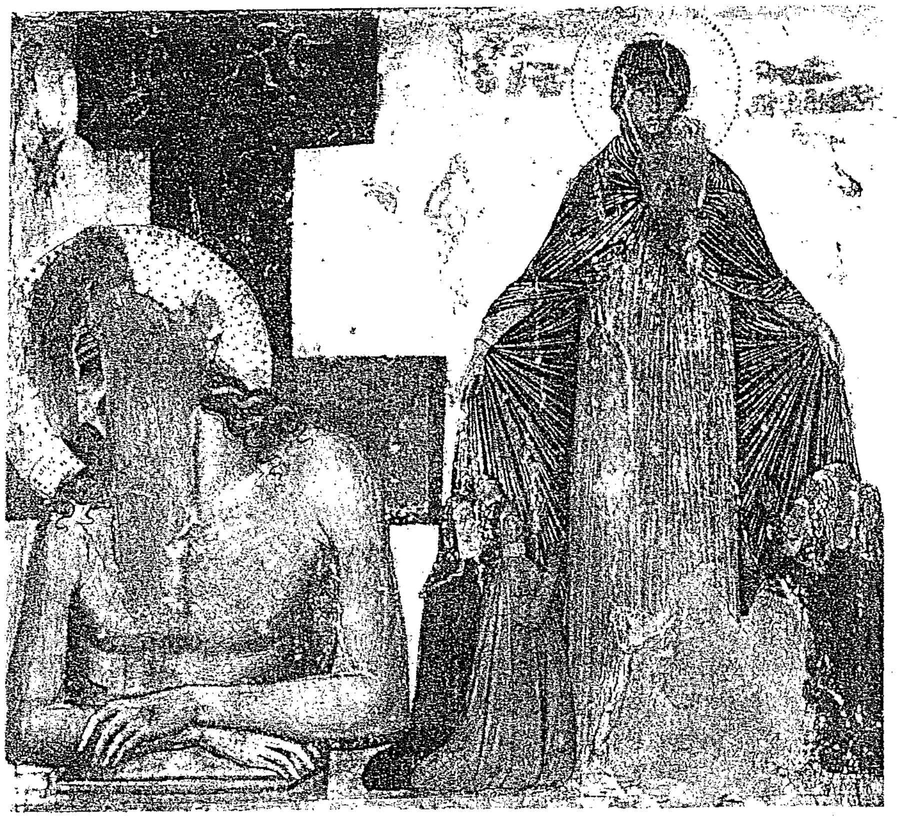


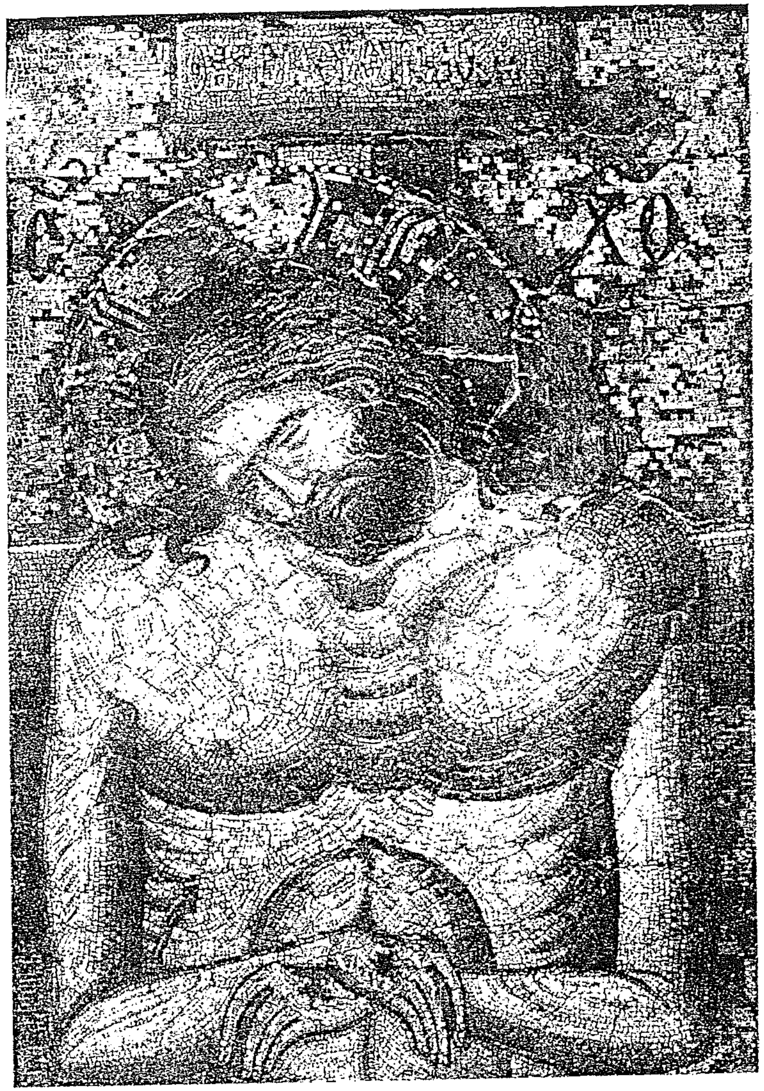
Abb. 13 Triest, Mus. Nazionale. Venezian. Triptychon 14. Jh. Det.

text ist, anders als auf den Diptychen und Triptychen, nun eine Art Kommentar, der die Halbfigur dem Betrachter in einer bestimmten »Sicht« nahebringt, also ihr ex post zugefügt wurde.

103 Ähnliches gilt von einer venezianischen Tafel des 13. Jh.s in Torcello[20]. In wenig glücklicher Weise sind um die Halbfigur Elemente aus der Kreuzigung versammelt, die ad hoc hinzugefügt erscheinen. Die maßstäblichen Ungereimtheiten mochten im Hinblick auf Konventionen des Tafelkreuzes tolerabel sein. Doch ist es evident, daß der Maler in Torcello zwei Operationen durchführt, die sein Vorbild geradezu in eine andere Sprache übersetzen. Die eine Operation bietet

20 Verzeichnis Nr. 33.

Abb. 14 Rom, S. Croce in Gerusalemme. Mosaikikone, Byzanz c. 1300.



eine semantische Hilfestellung, indem sie die Gestalt Christi mit Hinweisen aus der Kreuzigung beim Betrachter »einführt«. Die andere Operation ist eine ästhetische Korrektur, welche die Isolation der Christusfigur, nämlich im Vorbild, durch füllende Nebenmotive aufhebt. Das Vorbild bedurfte also einer doppelten Veränderung, um verständlich zu werden. Die Differenz zwischen Vorbild und Replik

bedeutet offenbar, daß beide aus verschiedenen Kulturkreisen stammten. Wir kommen darauf zurück.
Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang, daß das Bild in Torcello von Anfang an eine Einzeltafel war. Gerade dies mag den Maler zu seinen Interpolationen veranlaßt haben. Wenn wir die Interpolationen ausklammern, so gewinnen wir das bemerkenswerte Ergebnis, daß unsere Halbfigur in dieser Tafel nicht nur als Einzel*figur*, sondern auch als Einzel*tafel* überliefert ist.
Wo die Einzelfigur in einem Kontext auftritt, waren solche Interpolationen entbehrlich. Das lernen wir von einem venezianischen Triptychon in Triest, das in Paolo Venezianos Atelier für einen Kla-
Abb. 13 rissenkonvent entstanden ist[21]. Auf der rechten Tafel erscheint unser Typus als isoliertes Zitat, das sich nicht einmal im Maßstab seiner Umgebung anpaßt. Auch seine Nachbarin ist ein Zitat: sie reproduziert das Kultbild der Schutzmantelmadonna[22]. Die Nachbarschaft des ungleichen Paars erlaubt es, die Bildfunktion der beiden Figuren wechselseitig zu erklären. Die Marienfigur bietet die westliche Filiation einer Ikone, indem sie den Mantelschutz Mariens anschaulich expliziert. Die Identität des populären Kultbilds liegt in seiner authentischen Bildform. Der Bild*inhalt* der schützenden Maria ist in der Bild*form* der mantelausbreitenden Mutter fixiert. Indem sich die Klarissen mit den Klienten unter dem Mantel Mariens identifizieren, drücken sie ihre kultische Adresse an dieses »Bild im Bild« plastisch aus. Die Halbfigur Christi ist mit dieser Marienfigur auf eine und dieselbe Stufe gestellt. Auch ihre Bildform, die sie von der Umgebung isoliert, ist im wörtlichen Sinn ihr Kennzeichen, mit der sie wiedererkannt, also identifiziert werden kann. Sie ist eine Funktionsform, die ähnliche kultische Verbindlichkeiten erwerben konnte wie die der Nachbarin.
Abb. 14 Die berühmteste Einzeltafel, in der unser Typus überliefert ist, wird aus gutem Grund zuletzt genannt. Es ist dies jene Mosaiktafel in S. Croce in Gerusalemme in Rom, die nach der Kultpropaganda des hier ansässigen Kartäuserordens dem Papst Gregor d. Gr. bei der

---

21 Verzeichnis Nr. 34.
22 Dazu s. *C. Belting-Ihm*, Sub Matris Tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna (Abh. Heidelberger Akad. der Wiss. Phil.-Hist., Kl. 1976).

Messe erschienen sein soll[23]. Der Begriff Imago Pietatis wurde hier umgewertet, indem man die römische Tafel zum authentischen Urbild erklärte und mit reichen Ablässen als Gnadenbild ausstattete. Aber diese Legende ist nicht mehr akzeptabel, seit wir wissen, daß die Tafel eine Konstantinopler Mosaikikone aus der Zeit um 1300 ist und wohl erst um 1380 nach Italien kam, wo sie die Verbreitung des ihr entsprechenden Bildtypus nicht mehr beeinflussen konnte. Es führt folglich in die Irre, weiterhin von einem »gregorianischen Urtypus« zu sprechen[24]. Sinnvoller ist es, den entsprechenden Bildtypus die Bildnisikone oder einfach das Passionsbildnis zu nennen. Die römische Tafel, eine originale Ikone, bezeugt jenes Produkt, das der Maler von Torcello in einem anderen Exemplar als Vorbild benutzte. Und sie konnte nach ihrer Ankunft im Westen ohne Schwierigkeit in anderer Funktion und anderem Kontext weiterexistieren.
Damit hat sich der Kreis unserer ersten Recherche geschlossen. Wir haben einen fest etablierten Typus gefunden, der also auch nach Böhmen exportiert werden konnte. Er ist bereits früh mit Bedeutungen besetzt, die seine Form denn auch »schützen«. Seine dichte Überlieferung im Veneto fällt ebenso auf wie seine Nähe zu östlichen Ikonen. Die Folgerung, daß er durch Ikonen eingeführt wurde, liegt auf der Hand[25].
Was aber ist unter einem Typus zu verstehen? Für eine strukturelle Untersuchung ist es unpraktisch, die morphologischen Unterschiede zwischen Schulterbüste und Halbfigur, zwischen dieser und jener Armhaltung, zwischen vorhandener oder fehlender Ausstattung mit Kreuz und Sarkophag bereits mit autonom existierenden Typen gleichzusetzen. Es mag sein, daß in diesen Unterschieden einzelne Designationen des Bildes besonders herausgehoben wurden. Ein solches Selektionsangebot schränkte aber das gleichsam »offene« Sinnpotential der Bildnisfigur nur wenig ein. Feste Sinntypen, die sich gegenseitig ausschlossen und mit ihrer Formvariante auf eine einzige oder dominierende Bedeutung fixiert waren (z. B.

---

23 Verzeichnis Nr. 31 und Kap. I Anm. 41.
24 Die Bezeichnung hat sich seit der grundlegenden Studie von *Panofsky* (1927) allgemein eingebürgert.
25 z. B. von *J. Stubblebine*, Segna di Buonaventura and the image of the Man of Sorrows, in: Gesta 8. 2. 1969, 3 ff.

eucharistischer Christus), kamen dabei zunächst noch nicht zustande. Ich möchte deshalb von Form*varianten* sprechen. Im Spielraum dieser Varianten behauptet sich das Passionsbildnis als ein Typus, der weder auf eine exklusive Form noch auf einen einzigen Bildsinn fixiert war, zumal ein verbindliches Original im Sinne des späteren Gnadenbilds von S. Croce in Rom noch gar nicht existierte.

Der Begriff Typus erweist sich, wenn all dies festgestellt ist, als zu schwach. Die Imago Pietatis hat eine Bildgestalt, die im Rahmen der Bildkonventionen des Westens als außerordentlich spezifisch, weil andersartig, erfahren wurde[26]. Der Nahausschnitt bietet physiognomische Genauigkeit, die Zustandsschilderung des Leidens und Todes psychologische Einfärbung des Bildnisses. Gerade die Unbestimmtheit, im Sinne biographischer Festlegung auf einen bestimmten Vorgang, bewährte sich als positive Eigenschaft des Bildes. Dieses konnte eine Passionsmeditation, die inzwischen sehr komplex geworden war, gleichsam auf sich ziehen und auch symbolisieren. In diesem Zusammenhang kann man von einer Funktionsform sprechen, mit welcher die spezifische Bildgestalt der Imago Pietatis ausgestattet ist. War sie ein Andachtsbild?

26 Dazu schon *Ringbom* 39 ff.

III Funktionen mittelalterlicher Bilder

Es war das Verdienst Erwin Panofskys, die Verwendung des Begriffs Andachtsbild aus dem engen Horizont der südwestdeutschen Frauenklöster herausgelöst zu haben. In seinem einflußreichen Aufsatz von 1927 definierte er, daß das Andachtsbild durch Form und Inhalt als Instrument der religiösen Kontemplation eines Individuums ausgewiesen sei. Damit war das Andachtsbild als neugeschaffene Funktionsform der spätmittelalterlichen Bildgeschichte für die gesamteuropäische Bühne entdeckt[1].

Der Begriff leistet aber nur dann etwas, wenn er Kriterien liefert. Kriterien sind Unterscheidungsmerkmale, und hier zeigt sich ein erstes Problem. Unterscheidung braucht einen Kontext. In welchem Kontext steht aber die Imago Pietatis? Existiert sie in einer Gestalt, in der sie noch nicht oder nicht mehr ein Andachtsbild ist? Oder ist sie als solches die Variante eines anderen Bildes, von dem sie zu unterscheiden ist? In Panofskys System ist die soeben analysierte Bildgestalt noch nicht als Andachtsbild, sondern nur als dessen Voraussetzung gewertet. Ihre vage Umschreibung als »Darstellungstypus« leistet also nichts, um ihre strukturelle Eigenart aus ihrer Umgebung auszusondern. Als Andachtsbild gilt nur jenes Folgeprodukt, das die *Abb. 15* Hauptfigur durch stützende und umarmende Nebenfiguren gleichsam in Bewegung versetzt und mit dem betrachtenden Subjekt psychologisch gleichstimmt. Ein Andachtsbild macht also seine Funktion in der Form sichtbar. Gilt dies nicht für die bisher betrachtete Denkmälergruppe?

Der reine Bildnistypus der Ikone liefert in Panofskys System nur die *Abb. 10* Schablone einer noch unerweckten Figur, der erst Leben eingehaucht werden muß, bevor sie den Dialog mit dem Betrachter aufnehmen kann. Die Belebung besteht in gezielten »sprachlichen«

1 S. die Literatur zum Andachtsbild S. 301.

Bildveränderungen. Veränderungen aber *welcher* Bilder? Die Antwort lautete: der *imago* und der *historia*, denn dies waren die beiden offiziellen Aufgaben der abendländischen Kirchenkunst, und von ihnen ist in der Bilderlehre der römischen Kirche immer wieder die Rede[2]. Panofsky ging folglich von der Existenz zweier, und nur zweier, Bildgattungen aus, die er mit den historischen Begriffen für ausreichend definiert hielt. Man kann sie als repräsentierendes und erzählendes Bild umschreiben. Die *imago* bildet ab und repräsentiert
Abb. 16 dadurch den Abgebildeten. Sie heißt bei Panofsky »kultisches Repräsentationsbild«, wobei ein funktionaler Begriff eingeführt wird, der in dem Gattungsbegriff Repräsentationsbild keineswegs not-
Abb. 25 wendig enthalten ist. *Historia* als sogenanntes »szenisches Historienbild« war lebendiger, weil sie erzählte und, wie Gregor der Große meinte, auch belehrte.

Die Veränderungen dieser Bilder bestanden, wie Panofsky ausführt, darin, daß beide ein drittes hervorbrachten, dem sie ihre positiven Eigenschaften mitgaben, während sich ihre Mängel darin gegenseitig aufhoben. Das erzählende Bild steuerte Lebendigkeit und Ausdrucksreichtum bei, das repräsentierende Bild Ruhe und Zeitlosigkeit, also Dauer, deren ein Kontemplationsbild bedarf. Anders gesagt, löste sich die distanzierende Starre eines Kultbilds und wich aus dem nur erzählenden Bild die Unruhe eines Handlungsablaufs.

2 *Panofsky* 264 f. mit der Abgrenzung des Andachtsbilds zum szenischen ›Historienbild‹ und hieratischen oder kultischen ›Repräsentationsbild‹. Das Andachtsbild resultierte entweder in einer »Verzuständlichung« des Historien- oder »Verbeweglichung« des zeitlosen Repräsentationsbilds. S. schon die Kritik von *Berliner* 97 ff. gegen die Postulierung von festen »Kompositionstypen« und entsprechenden »Sinngehalten« und seine Warnung vor einer Verbindung oder Vermischung von formalen und funktionalen Bedingungen. In der Bildertheorie der Kirche (vgl. Einleitung Anm. 11) wird *imago* einmal als allgemeiner Begriff für das Bild schlechthin und zum anderen, in der Abgrenzung gegen *historia*, für eine bestimmte Bildart nicht erzählender, sondern (Personen) repräsentierender Darstellungen gebraucht, so im Handbuch des W. Durand (1230–96), der den aktuellen Stand der Doktrin zusammenfaßt: s. Rationale, op. cit. (wie Kap. I, Anm. 28) 12 ff. u. bes. 14. Allerdings unterstellt er den verschiedenen *imagines Christi*, unter die er auch den Crucifixus aufnimmt, entsprechende *significationes* in biographischem, also narrativen Sinn. Die Unterscheidung zu den *historiae tam novi quam veteris testamenti* wird aber nicht nur aufrechterhalten, sondern auch noch qualitativ begründet, indem er für die letzteren künstlerische Freiheit, auf einer Ebene mit jener der *poetae*, zuläßt (dazu *Berliner*, Freedom passim).

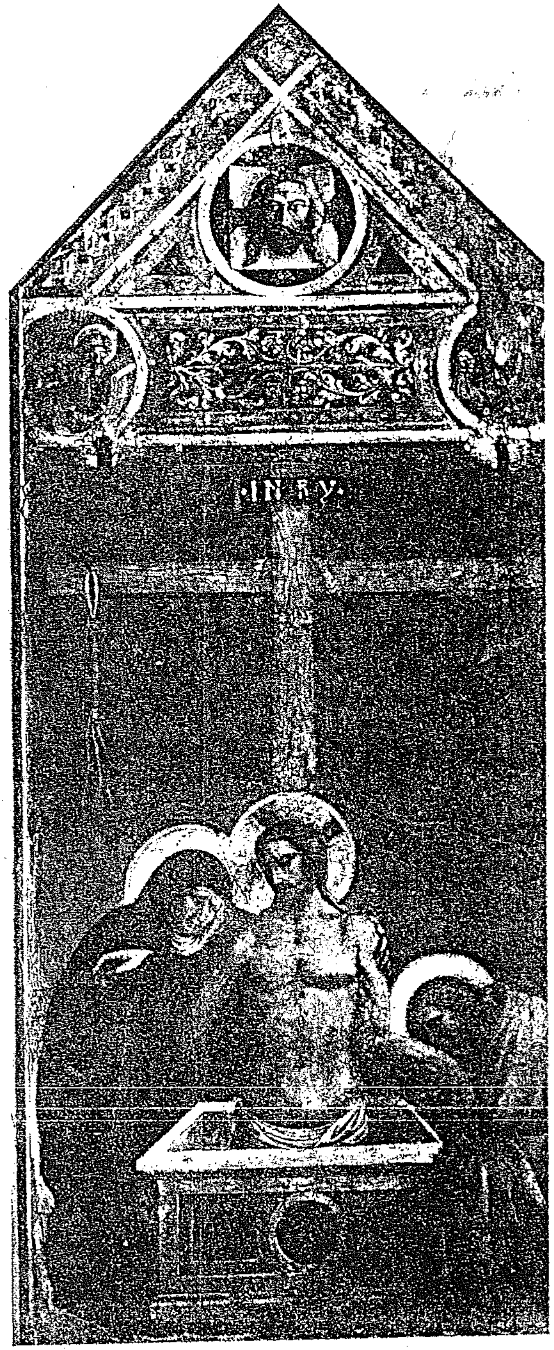


Abb. 15 Empoli, Collegiata. Beweinung des Masolino.

Ein raumzeitlich undefiniertes, der Andacht sich öffnendes »Andachtsbild« entstand, und in ihm wurden zwei alte Bildtraditionen außer Kraft gesetzt.

b. 5 Genetisch betrachtet, waren die beiden Eltern in dem Kind, das sie zeugten, noch kenntlich. Einmal wäre der Ausgangspunkt, wie bei Giovanni da Milanos Tafel in der Accademia zu Florenz, eine Szene der Kreuzabnahme, jeder historischen Merkmale entkleidet[3]. Das
. 15 andere Mal wäre er, wie bei Masolinos Bild in Empoli, ein Einzelbild des Passionschristus, bereichert um Gesten und Figuren aus der Kreuzabnahme, die hier ganz von äußerer Bewegung auf innere Bewegtheit transponiert ist[4]. Ich brauche das Argument nicht auszuführen.

Ist aber die Voraussetzung von Masolinos Bild ein Repräsentationsbild von jener Art, wie sie von den Apsiden romanischer Kirchen herabschauen? Das hieße ja, die Ikone mit den westlichen Repräsentationsbildern auf eine Stufe stellen. Genau das ist aber hier geschehen. Das Bezugssystem hat eine Lücke. Ihm fehlt die Ikone, weil sie nicht als Phänomen sui generis ernstgenommen, sondern unter dem Begriff des Repräsentationsbildes subsumiert wird. Das bedeutet, daß der Ikone als Bildform kein eigener Stellenwert zugewiesen
. 16 ist. Demnach müßten Margaritones hieratische Marienmaiestas
. 17 und Lippo Memmis lebendige Mutter-Kind-Intimität, beides in Washington, unter der gleichen Rubrik abgehandelt werden[5]. Lippo Memmi aber schuf ein Bild, das nicht aus jenem Margaritones entwickelt, sondern durch die Reaktion auf eine Marienikone verwandelt wurde.

Die Ikone war für den Westen im 13. Jh. eine neue Bilderfahrung, und zwar nicht nur als Medium, das die Geschichte des Tafelbilds begründete, sondern auch in der eigentümlichen Bildnisform *en buste*. Durandus sah sich gar zu einer Erklärung dieser Bildnisform genötigt, die seiner Auffassungsgabe allerdings ein schlechtes Zeugnis ausstellt: die Griechen stellten die Figuren nicht unterhalb des Na-

3 Verzeichnis Nr. 13.
4 Verzeichnis Nr. 11.
5 Summary Catalogue of European Paintings (National Gallery of Art, Washington 1975) 214 Nr. 807 und 232 Nr. 11; zu Margaritone: *F. R. Shapley*, Paintings from the S. H. Kress Collection. Italian Schools XIII-XV Centuries (London 1966) 3 f. u. Abb. 1.



Abb. 16 Washington, Nat. Gall. of Art. Madonna Margaritones 13. Jh.



Abb. 17 Washington, Nat. Gall. of Art. Madonna Lippo Memmis 14. Jh.

bels dar, um schlechte Gedanken zu verhindern[6]. Immerhin war die halbfigurige Bildnisikone damit als byzantinischer Import rekognosziert.

Nicht so in Panofskys System. Hier erhielt ihre Form keinen Platz, nachdem sie neben *imago* und *historia* nicht mit einem weiteren Inhalt besetzt werden konnte. Erst in der westlichen Anpassung an die Funktion des Andachtsbildes wurde die Bildrezeption überhaupt in-

6 Durandus, op. cit. (wie Kap. I, Anm. 28) 12 f. (vgl. auch *Ringbom* 40 mit Anm. 9): *Graeci etiam utuntur imaginibus, pingentes illas, ut dicitur, solum ab umbilico supra, et non inferius, ut omnis stultae cogitationis occasio tollatur.*

teressant. Damit ist eine ganze Phase aus der Rezeption der Ikone und zugleich aus der Frühgeschichte des Andachtsbilds ausgeklammert, jene Phase nämlich, in der das Bild noch die Form einer Ikone und schon die Funktion eines Andachtsbilds hatte. Die Ikone wirkte damals sozusagen mit ihrer Form, verlor aber die daran gebundene Funktion. Gerade deshalb bot sich ihre Form dafür an, einen neuen Inhalt und eine neue Funktion aufzunehmen. Sie war für den Abendländer fremd, aber auch fesselnd. Die imago pietatis hatte als Andachtsbild keine »geborene« Form, sondern usurpierte eine Fremdform.

Der Einwand gegen Panofskys System, daß schon die Ikonenform als Andachtsbild genutzt wurde, muß aber erst abgesichert werden. Wenn wir das Andachtsbild als eine privilegierte Bildkonvention definieren dürfen, die für Gebet und Kontemplation besonders empfohlen war, so trifft diese Definition auf die Werkgruppe mit der Ikonen-
Abb. 103 form zu. Die Tafel in Torcello und das Kanzelpult Giovanni Pisanos
Abb. 31 »empfehlen« die Bildnisikone dem Betrachter mit Präsentierungsformeln, die als visuelle Einladung an Meditation und Kult fungieren. Auf dem Triptychon in Triest ist die Privilegierung soweit ge-
Abb. 13 diehen, daß die Figur jener der Schutzmantelmadonna gleich gestellt ist[7]. Eine noch nicht genannte, analoge Situation bieten die Statuten
Abb. 18 einer Bologneser Laudesi-Bruderschaft; in einer Handschrift von 1329 fügen sie dem Patronatsbild der Schutzmantelmadonna unsere Ikonenform hinzu und benennen sie ausdrücklich als »forma pietatis«[8]. Hier haben wir den Beweis, daß die reine Ikonenform als »Andachtsform« rezipiert wurde und als solche sogar einen Namen trug. Wir kommen auf diesen Namen zurück.

---

7 *Verzeichnis Nr. 34.*

8 *Verzeichnis Nr. 4. Bologna, Archiginnasio Ms. N. 52 (Fondo Ospedale 3), fol. 1. Titelseite mit Schutzmantelmadonna und Imago Pietatis, die im Text beschrieben: . . .cum Virgine matre omnium, sub manto eius . . . homines societatis prefate sunt inclusi et cum Domino Yhesu Christo in forma pietatis . . . (C. Mesini,* La compagnia di S. Maria delle Laudi e di S. Francesco di Bologna, in: Archivum Franciscanum Historicum 52, 1959, 361 ff., bes. 388). Vgl. auch *Belting-Ihm,* op. cit (wie Kap. II, Anm. 22) Abb. 1 u. *M. Fanti.* Il »Fondo Ospedale«, in: L'Archiginnasio 58, 1963, 1 ff.

Abb. 18 Bologna, Archiginnasio Fondo Osped. Ms. 52, Statuten von 1329.



Wenn dem also so ist, so entsteht das Problem, wie sich die Form eines Bildes zu dessen Funktion verhält. Das Problem zeigt sich am besten daran, daß wir nun Ikone und Andachtsbild auch dort unterscheiden müssen, wo wir sie der Form nach (noch) nicht unterscheiden können. Die Bildfunktionen sind aber so verschieden, daß die Bildähnlichkeiten zum Problem werden. Die Ikone war in die Liturgie integriert und ontologisch auf die Indentität der abgebildeten Person bezogen, deren Bildform gleichsam ihre einzig mögliche Physiognomie war. Das Andachtsbild andererseits war, wenn man mit Panofsky argumentiert, vom Betrachter abhängig und psychologisch auf dessen Erwartungen und Stimmungen bezogen. Wie kommt es, daß es seine Form von der so anders benutzten Ikone entleihen konnte?

Die Frage veranschaulicht, daß 1. das Verhältnis zwischen Form und Funktion komplexer ist, als Panofsky annahm, und daß 2. auch die Funktion ihrerseits komplexer ist, als sie in dem Dreierschema: Repräsentieren – Erzählen – Einstimmen erscheint. Sehen wir uns den einen und den anderen Sachverhalt näher an.

1. Schon Sixten Ringbom hat in seinem wichtigen Buch zum Andachtsbild des 15. Jh.s richtiggestellt, daß »die halbfigurige Proträtikone östlicher Herkunft das Andachtsbild par excellence« war, bevor sie entweder modernisiert oder durch den »szenischen Nahausschnitt« abgelöst wurde[9]. Ihre psychologischen Vorteile sieht er in einer Intimität, die dem Betrachter das Erlebnis der Zwiesprache und zugleich die »Beschau« von Körperdetails anbot, die ihm als Gegen-
08 stände des Kults vertraut waren (Wunden Christi, Glieder Mariens)[10]. Die Bildform hielt Chancen bereit, die der Entwicklung sowohl eines physiognomischen wie auch eines psychologischen Realismus in der spätmittelalterlichen Kunst zugute kamen. Schon ihre frühe Importform war eine *spezifische* Form, weil sie aus dem Kontext anderer Bilder herausfiel. Der moderne Betrachter kann Assoziationen des historischen Betrachters nur dann direkt nachvollziehen, wenn sie von den Bildern sichtbar vorgeschrieben und nicht nur impliziert wurden. Die Gleichung zwischen Form und Funktion geht aber nicht auf, wenn eine *vorhandene* Form usurpiert wurde. Sie bleibt auch dann, wenn sie zustande kommt, selten auf die Situation beschränkt, in der sie entwickelt wurde. Die Form ist Instrument oder Symbol, aber nicht Spiegel einer Funktion. Die Interaktion zwischen Form und Funktion ist komplexer, als es zunächst schien.

Hier setzte denn auch früh die Kritik daran ein, das Andachtsbild als eine eigene Bildklasse zu unterscheiden, die auf die Funktion der Andacht mit ihrer Form spezialisiert war. R. Berliner wandte zu Recht ein, daß auch Szenen als Andachtsbilder benutzt wurden[11]. *Abb. 25*
Wir können noch einen Schritt weitergehen. Die Gattungen der abbildenden und der erzählenden Darstellung blieben ja keine Konstanten, sondern unterlagen ihrerseits Wandlungen, bis auch auf sie Panofskys Definitionen des Andachtsbilds zutreffen können. Auch ihre Form ist ja nur eine Erfahrungsart des Inhalts oder Gegenstands und daher zeitgebunden[12]. Die Klassifikation Panofskys läßt diesen diachronischen Aspekt außer acht. Die *imago* ist nicht mehr auf bloße Repräsentation beschränkt, sondern bildet auf jene lebendige Weise ab, die für das Andachtsbild reklamiert wurde. Die *historia* erzählt – man müßte eigentlich sagen: repräsentiert – nicht mehr bloß einen objektiv vorgegebenen Inhalt, sondern erzählt ihn auf eine Weise nach, wie sie wiederum für das Andachtsbild reklamiert wurde. Die neue, zugleich andächtige *und* realistische, weil detailreiche und dramatische, Nacherzählung der Bibel in den *Meditationes Vitae Christi* ist dazu die literarische Parallele[13]. Das Axiom des psy-

9 *Ringbom* 39.
10 *Ringbom* 48. S. jetzt auch *Suckale* 185, 187 zur nahsichtigen und simultanen Wahrnehmung der Arma und Fünf-Wunden-Bilder, deren Detaillierung er als Angebot zu einer »zeichenhaften Wahrnehmungsweise« versteht (194).

11 *Berliner* 100 ff. mit Kritik an *Panofsky*, vor allem auch *E. B. Garrison*, A new devotional panel type in 14th cent. Italy, in: Marsyas 3, 1946, 54 ff. mit der richtigen Feststellung, daß zunächst historia und Ikone als Andachtsbilder fungierten.
12 Wenn es nicht so wäre, würde Kunstgeschichte auf eine Stilgeschichte reduziert sein, die überdies die von ihr beobachteten Veränderungen nicht zu deuten wüßte. Der Unterschied zwischen einer Kreuzigungsdarstellung des 12. Jh.s und einer solchen des 14. Jh.s ist aber mit einer Stilgeschichte nicht zu fassen.
13 Vgl. *Ragusa-Green* passim mit englischer Übersetzung des Texts. Die Projektion der historischen Ereignisse in die Gegenwart, in der sie ›miterlebt‹ werden können, ist ebenso charakterisitsch wie ihre Dramatisierung, die den Handlungsablauf betont,

chologischen Realismus gilt auch für das szenische Historienbild. Es führt direkt zu dem kunsttheoretischen Axiom, das Alberti für jede *historia* vorbringt: nämlich Lebendigkeit[14].

Zwei frühe Beispiele aus dem 13. Jh., fast zeitgleich mit den *Meditationes Vitae Christi*, mögen verdeutlichen, wie eine *imago* als situatives Andachtsbild umgedeutet und wie eine *historia* als stationäres Andachtsbild umgeformt wurden. Sie finden sich in dem gleichen franziskanischen Andachtsbuch in Florenz, in dem wir die Bildnisikone des Passionschristus angetroffen haben[15].

Abb. 19 Die Darstellung der thronenden Maria mit Kind zitiert eine großformatige Marientafel, wie sie damals auf die Altäre gelangte, in einer toskanischen Konvention[16]. Es überrascht nur, daß sie hier in eine Bildbiographie Christi integriert ist. Dennoch hat dieser Kontext seinen Sinn. Die Plazierung zwischen dem Bethlehemitischen Kindermord und dem 12jährigen Jesus im Tempel zeigt an, daß hier die Idylle in Ägypten gemeint ist. Die liebkosende Geste des Kleinkinds ist situationsgebunden. Die *Meditationes* beschreiben die Mutter-Kind-Intimität ausführlich. Sie fordern auch zu einer »schö-

---

und stationäre Behandlung, der der psychologischen Einfühlung bzw. Betrachtung im doppelten Sinne von Anschauung u. Kontemplation dient. Historien und ›Porträts‹ wechseln kontrapunktisch ab. Die Detaillierung dient sowohl der Chronik als auch der Nahsicht auf die Helden der Handlung und ihre Stimmungslage.

14 *L. B. Alberti*, Kleinere Kunsttheoret. Schriften ed. *H. Janitschek* (Wien 1877): »Ein Geschichtsbild *(Historia)* wird dann das Gemüt bewegen, wenn die in demselben vorgeführten Menschen selbst starke Gemütsbewegungen zeigen. Denn in der Natur – in welcher nichts mehr als das Ähnliche anzieht – liegt es begründet, daß wir weinen mit den Weinenden und trauern mit den Trauernden.« Dazu und zur Doppelbedeutung von *mostrare* als darstellen und ausdrücken sowie zur Bedeutung von *esprimere* als ausdrücken s. *M. Barasch*, Der Ausdruck in der italien. Kunsttheorie der Renaissance, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 12, 1967, 33 ff. und bes. 34, 39 und 42.

15 Florenz, Bibl. Laurenziana, Plut. XXV. 3 (1291). S. Verzeichnis Nr. 12. Es handelt sich um die fol. 366 (Thronende Maria) und fol. 373 v. (Kreuzigung). S. auch Durandus, op. cit. (wie Kap. I, Anm. 28) 14 mit der Bemerkung, daß die *Salvatoris imago* . . . *depicta in matris gremio (rememorat) puerilem aetatem* (eine zeitgenössische Aussage).

16 Dazu *Hager*, passim. Ähnliche Stilformen und Motive finden sich in den um 1300 hinzugefügten Fresken des Baptisteriums von Parma, unter denen auch eine thronende Maria erscheint.



Abb. 19
Florenz, Laur. XXV. 3, f. 373 v: Madonna (Emilia 1293–1300)

nen . . . Meditation« darüber auf, wie die Familie »diese ganze Zeit lebte«[17]. Kurzum, wir sehen in der Zeichnung ein Familienbild in der historischen Situation der Kindheit Christi, im Grunde also eine *historia*, die aber nur aus dem Kontext als Szene zu begreifen ist. Die möglichen Folgerungen für die Auffassung analoger Altarbilder, die als *imagines* par excellence gelten, sind einigermaßen erstaunlich.

Eine zweite Zeichnung im gleichen Buch ist eindeutig eine Szene, *Abb. 20* denn sie stellt das Geschehen der Kreuzigung dar[18]. Auffallend ist

---

17 *Ragusa-Green* 31 f. und 55 (wo der Betrachter in die Mutter-Kind-Zärtlichkeiten einbezogen ist) sowie 68 f., 75 und 94.

18 Vgl. Anm. 15.



Abb. 20 Wie Abb. 19, f. 366: Kreuzigung.

daran aber das starke Pathos der Begleitfiguren. Es dominiert so sehr, daß die Szene zum Stimmungsbild der *Compassio* wird. Der Ver-
21 gleich mit einer kaum älteren Miniatur in einem franziskanischen Missale der Bibl. Vaticana enthüllt die neue »Tonart« in unserer Zeichnung[19]. Diese stellt weniger das objektive Geschehen als dessen subjektives Erlebnis in der Trauer der Zeugen dar. Panofskys Definitionen des Andachtsbilds treffen hier zu, obwohl es sich um eine Szene handelt. Entscheidend ist aber, daß die Szene nicht Szene bleibt, *neben* der das Andachtsbild entsteht, sondern ihrerseits ei-

19 Rom, Bibl. Vaticana, Cod Reg. lat. 2048, fol. 129 v.
Vgl. zu ähnlichen Darstellungen u. a. in Miniaturen: *F. Bologna*, I pittori alla corte angioina di Napoli 1266–1414 (Rom 1969) 82 ff. u. Taf. II. 16–22.

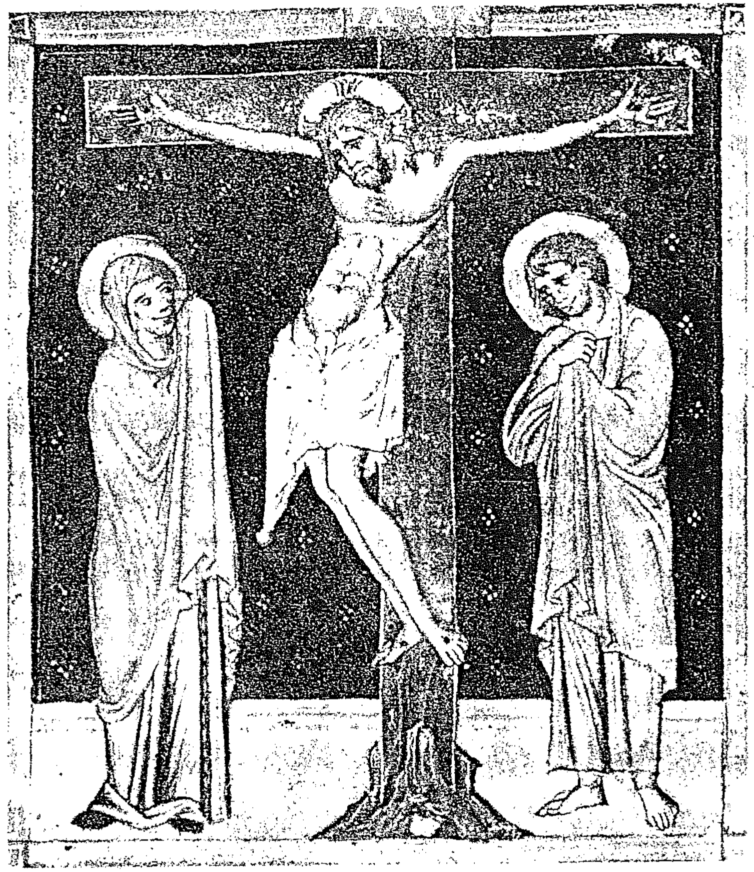


Abb. 21 Rom, Bibl. Vaticana Cod. Reg. Lat. 2048, f. 129 v: Kreuzigung. Missale 13. Jh.

nem fortwährenden Wandel unterliegt, durch die sie auch formal die Eignung als Andachtsbild erwerben kann.
Die umgedeutete *imago* und die umgeformte *historia* sind beide gleichsam Stationen, an denen eine Meditation verweilen kann. Der *Zardino de Oration* (1454) empfiehlt dem Gläubigen, bei der »inneren Bildschau« der Passion solche Stationen einzulegen. »Schreite langsam von Episode zu Episode fort, meditiere über eine jede von ihnen und verweile bei allen Phasen des Geschehens. Und sobald dich ein Gefühl der Frömmigkeit ergreift, halte an: fahre nicht fort, solange dieses süße und fromme Gefühl andauert«[20]. Die Auflösung

20 Vgl. Übersetzung bei *Baxandall* 48. Vergegenwärtigung, als Kommemoration, ist

der narrativen Sequenz in Stationen der Kontemplation war schon im 13. Jh. in den *Meditationes* literarisches Prinzip. Wenn der narrative Bericht der Bibel nur mehr den Rohstoff liefert für das, was der Gläubige kontemplieren will, so kann diese veränderte Auffassung des Stoffs nicht ohne Folgen für dessen narrative Darstellung geblieben sein. Die Erzählform verändert sich bereits innerhalb und nicht erst außerhalb der Szene.

Ist also das Andachtsbild im Sinne Panofskys von der Szene überhaupt zu unterscheiden? Wie erinnerlich, ist es in Panofskys System formal *und* funktional umschrieben. Raumzeitliche Unbestimmtheit und die Herauslösung eines psychologischen Ausdruckskerns sind formale Merkmale, die der privaten Kontemplation als Funktion zugeordnet sind.

Die Kritik an dieser These kulminiert in Ringboms Buch, das die Diskussion zusammenfaßt und um eigene Thesen bereichert. Die Einwände lauten: nicht nur konnte als Andachtsbild fungieren, was nicht so aussieht (z. B. die Szene), sondern es kann wie ein Andachtsbild aussehen, was nicht als solches fungierte[21]. Darstellungen, die in Wirklichkeit ein theologisches Konzept oder Glaubensgeheimnis symbolisieren, können wie Andachtsbilder aussehen. Ein Beispiel ist die Verwendung der Imago Pietatis als »Titelbild« einer Kirche, die »den hl. Leib und das hl. Blut« als Titel trug[22]. In diesem Argument zeigt sich, wie eng man bereits an Panofskys strikt psychologische Definition der Andacht gebunden war. Der damit implizierte Realismusbegriff ließ sich nicht mehr auf Darstellungen übertragen, deren Kontemplation kognitiv zu sehr »belastet« war.

Ringbom leitet aus seinen Einwänden den Schluß ab, der von Panofsky sowohl funktional wie formal definierte Begriff des Andachtsbilds müsse aufgegeben werden. An seiner Stelle schlägt er einerseits einen Begriff vor, der nur die Funktion ohne die Form bezeichnet (»Devotional Image«), und andererseits einen solchen, der nur die Form ohne die Funktion benennt (»Andachtsbild«)[23]. Dieser

---

eine typische Kontemplationsleistung, die nach den kursierenden Bilderlehren auch den Bildern eine Funktion gab.

21 *Ringbom* 56.

22 *Schmidt* passim.

23 *Ringbom* 57.

Vorschlag ist schon deswegen mißlich, weil »Devotional Image« nur die englische Übersetzung für Andachtsbild ist und also keinen zweiten Begriff liefert. Noch mißlicher ist, daß der Teilbegriff »Andachtsbild« gerade das nicht definiert, was er definieren soll: die Bildform. Wenn er für »symbolische Darstellungen ... (gilt), die Glaubensgeheimnisse ausdrücken und Konzepte umschreiben«, dann bleibt offen, mit welcher Form sie das tun[24]. Dann ist gerade die Bildform unerklärt und ihre Genese vage geblieben.

Es empfiehlt sich also nicht, zwischen »Devotional Image« und »Andachtsbild« zu unterscheiden. Wie wir sahen, ist die Beziehung zwischen Form und Funktion komplex und überdies auch instabil. Funktion kann eine vorhandene Bildform verwandeln, und diese kann ihrerseits wieder neue Funktionen übernehmen, usw. Es ist überhaupt nur sinnvoll, nach Funktionen zu fragen, wenn das Erkenntnisse für die visuelle Struktur eines Bildes einbringt. Wenn sie weder die Existenz noch die Form eines Bildes erklärt, muß Funktion auch nicht als eigener Begriff eingeführt werden, sondern genügt als zusätzliche Information. Es ist also besser, eine begriffliche Unschärfe des Andachtsbilds in Kauf zu nehmen, als zwischen Form und Funktion, deren Interaktion so entscheidend ist, zu trennen. Allerdings wird noch zu fragen sein, wie man den Begriff Funktion bestimmen soll. Wir kommen darauf zurück.

Ringboms Thesen erklären sich aus dem Vorhaben, die »Entwicklung des dramatischen Nahausschnitts (close up)« im 15. Jh. zu verfolgen. Das ist eine »Form, die die Lebhaftigkeit der Szene ... mit dem Porträtcharakter und dem direkten Appell der traditionellen Ikone verband«[25]. Die Formulierung lautet ähnlich wie bei Panofsky, gilt nun aber für ganz bestimmte Tafeln, die wie Ausschnitte aus Szenen wirken und doch keine Szenen sind. Mantegnas »Darbringung Christi im Tempel« in Berlin ist demnach nicht aus einer Szene isoliert, sondern aus einer Profilmadonna entwickelt und ein »kommentiertes« Bild der Virgo Purificata. Das Bild ist formal durch »Anspielungen auf einen narrativen Kontext zusammengehalten« und funktional als ein »Devotional Image« zu verstehen[26]. *Abb. 22*

---

24 Ebda.

25 *Ringbom* 39.

26 *Ringbom* 72ff. und Abb. 26 ff. Zu Mantegnas Berliner Tafel s. *E. Tietze-Conrat*,

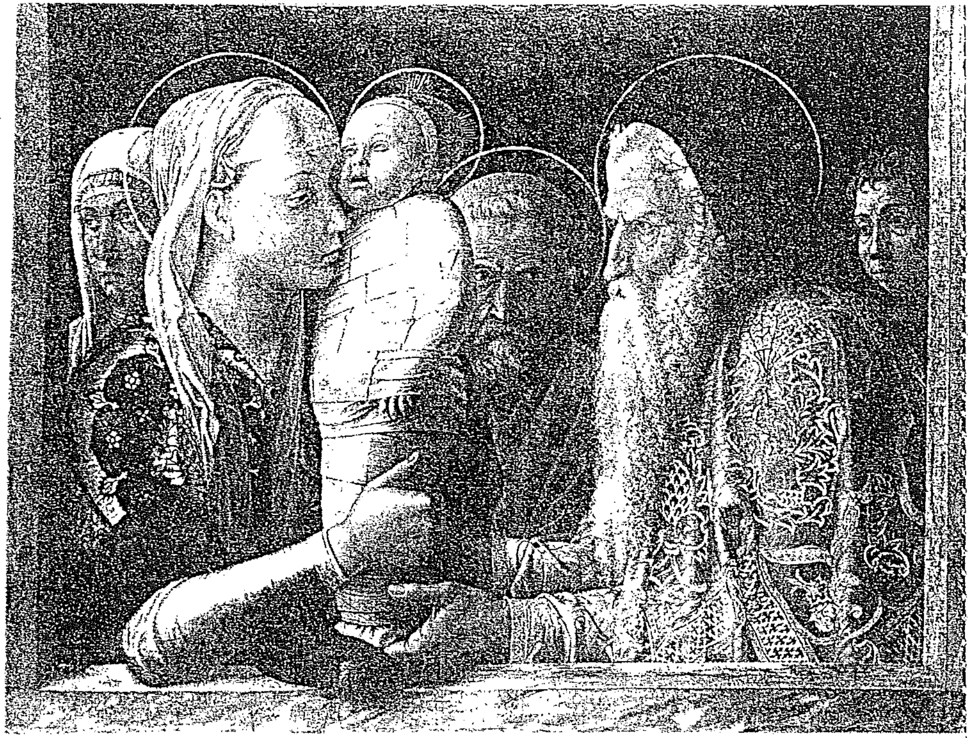


Abb. 22 Berlin, Staatl. Museen. A. Mantegna, Darbringung im Tempel.

Eine »Erzählung ohne Zeit« ist auch die Beweinung Christi im
b. 23 Œuvre Giovanni Bellinis. Die Berliner Tafel ist als szenisches Close-Up unterschieden von der Tafel in der Brera, die uns als »erweiterte Trecento-Formel« der Imago Pietatis vorgestellt wird[27]. Tat-
b. 24 sächlich folgt das Brera-Bild einem Trecento-Vorbild in Padua sogar genauer, als Ringbom annehmen konnte[28]. Ist es aber wirklich von dem Berliner Bild zu unterscheiden wie die »bildhafte Darlegung ei-

---

Mantegna (London 1956) 179 Taf. 30 und Katalog A. Mantegna (Venedig 1961) Nr. 18 fig. 26.

27 *Ringbom* 82 und bes. 108 f. und Abb. 61–62. Zu den Tafeln Bellinis in Berlin und in der Brera s. Verzeichnis Nr. 3 und 20.

28 Ich denke an die Predella des Polyptychons im Baptisterium von Padua, ein gut 100 Jahre älteres Werk des Giusto da Menabuoi (*Pallucchini* Abb. 400) und außerdem an die Polyptychen Antonio Vivarinis aus den 1440er Jahren in Parenzo und in der Brera in Mailand (*R. Pallucchini*, I Vivarini, Venedig 1961, Abb. 3 und 77, 85).

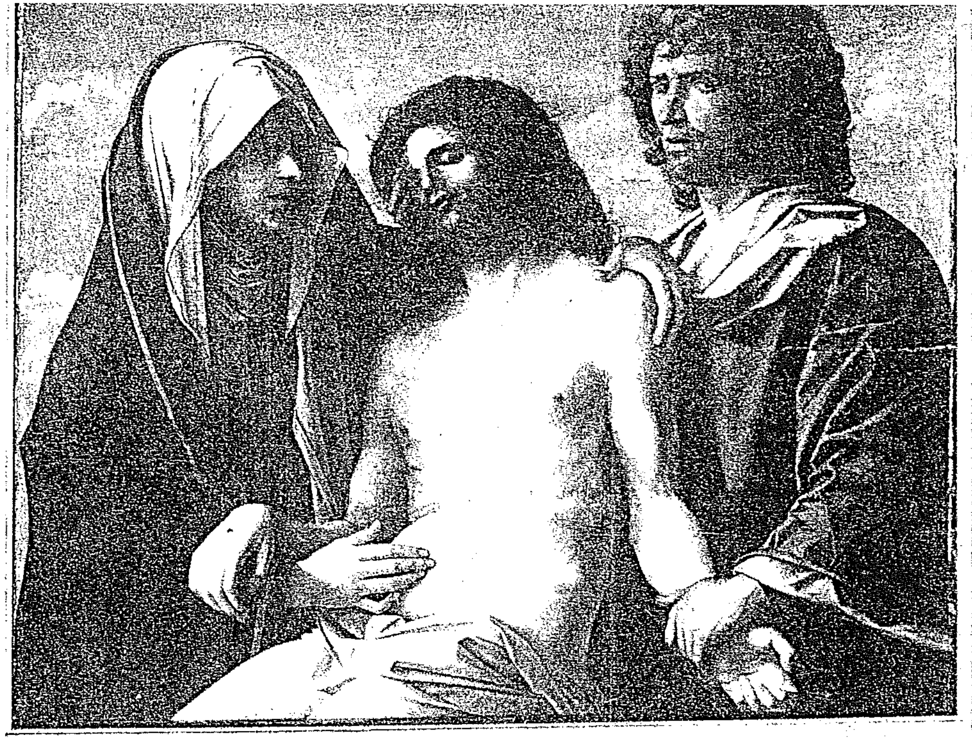
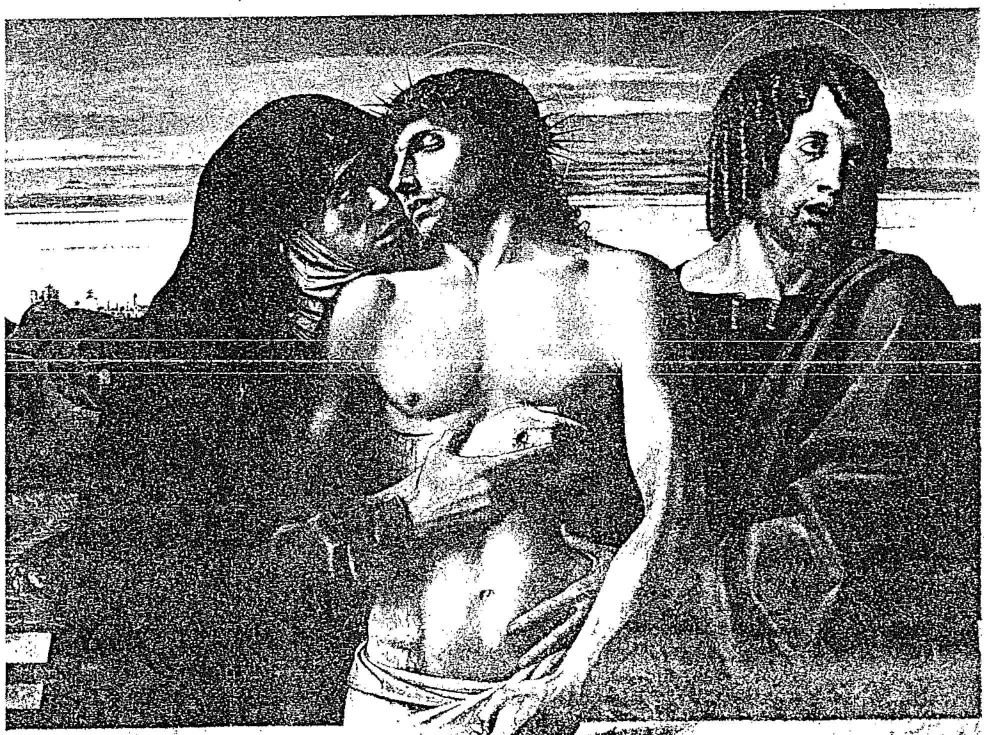


Abb. 23 Berlin, Staatl. Museen. G. Bellini, Beweinung.

Abb. 24 Mailand, Brera. G. Bellini, Beweinung



ner theologischen Doktrin von der emphatischen Wiedergabe mütterlicher Trauer«[29]?
Gerade diese Unterscheidung ist der Sinn von Ringboms begrifflichen Operationen. Sie dient dazu, die Formulierungen im Trecento und im Quattrocento voneinander abzusetzen. Die alten »Andachtsbilder« waren »conceptual representations of a set of accumulated theological notions built around the figure of Christ« oder »static, ahistorical agglomerations of symbolical elements«[30]. Die neuen »Devotional Images« erst entwickeln »a coherent narrative« in Gestalt von »expressive close-ups of the group of the Saviour surrounded by mourners«[31]. Sie waren wie ihre Vorgänger Objekte privater Devotion, erhielten aber erst jetzt die dazu gemäße Form. Dagegen diente die alte Form der sogen. »Andachtsbilder« dazu, eine theologische Aussage zu übermitteln.
Ringbom klassifiziert hier, ohne an den Zeitfaktor zu denken. Freilich sehen die Trecento-Bilder anders aus, und das wird gerade am Trecento-Vorbild von Bellinis Brera-Bild zu demonstrieren sein. Aber das bedeutet nicht, daß sie nur theologische Inhalte symbolisieren. In dieser Hinsicht hat Panofsky richtiger gesehen. Auch die Trecento-Bilder erfüllen eine psychologische Funktion, aber im Verein mit anderen semantischen Funktionen, wie es dem komplexen Zeichen- und Bildverständnis des Mittelalters entsprach[32]. Spezialisierung ist dagegen Symptom der Quattrocento-Kunst. Einerseits wird jetzt das szenische Andachtsbild thematisch erweitert, indem

29 *Ringbom* 108.
30 *Ringbom* 118 und 141.
31 *Ringbom* 141.
32 Eindringliche Skizzen zum Zeichen- und Bildverständnis des Mittelalters bei *Berliner* und *Suckale*. Die sogenannten *Arma Christi* fordern zur Reformulierung des Verhältnisses von Zeichen und Bild im Mittelalter auf (*Suckale* 188 ff.), das nicht stabil gewesen ist. Suckale spricht von einer »Depotenzierung« des Zeichens mit progressiver Schriftlichkeit und der »Ausbildung einer immer bildlicher werdenden Kunst« (190). Gerade das letztere ist aber wiederum weniger Erklärung als Symptom einer gesteigerten Bildaneignung, die als historisch feststellbarer und die Bilder verändernder Faktor verstanden und gedeutet werden muß. Man muß gerade für die polyvalenten Arma auch mit wachsenden Widersprüchen zwischen Zeichen und Bild rechnen, die sich mit der qualitativen Veränderung beider Kategorien steigern. Vgl. auch Anm. 52.

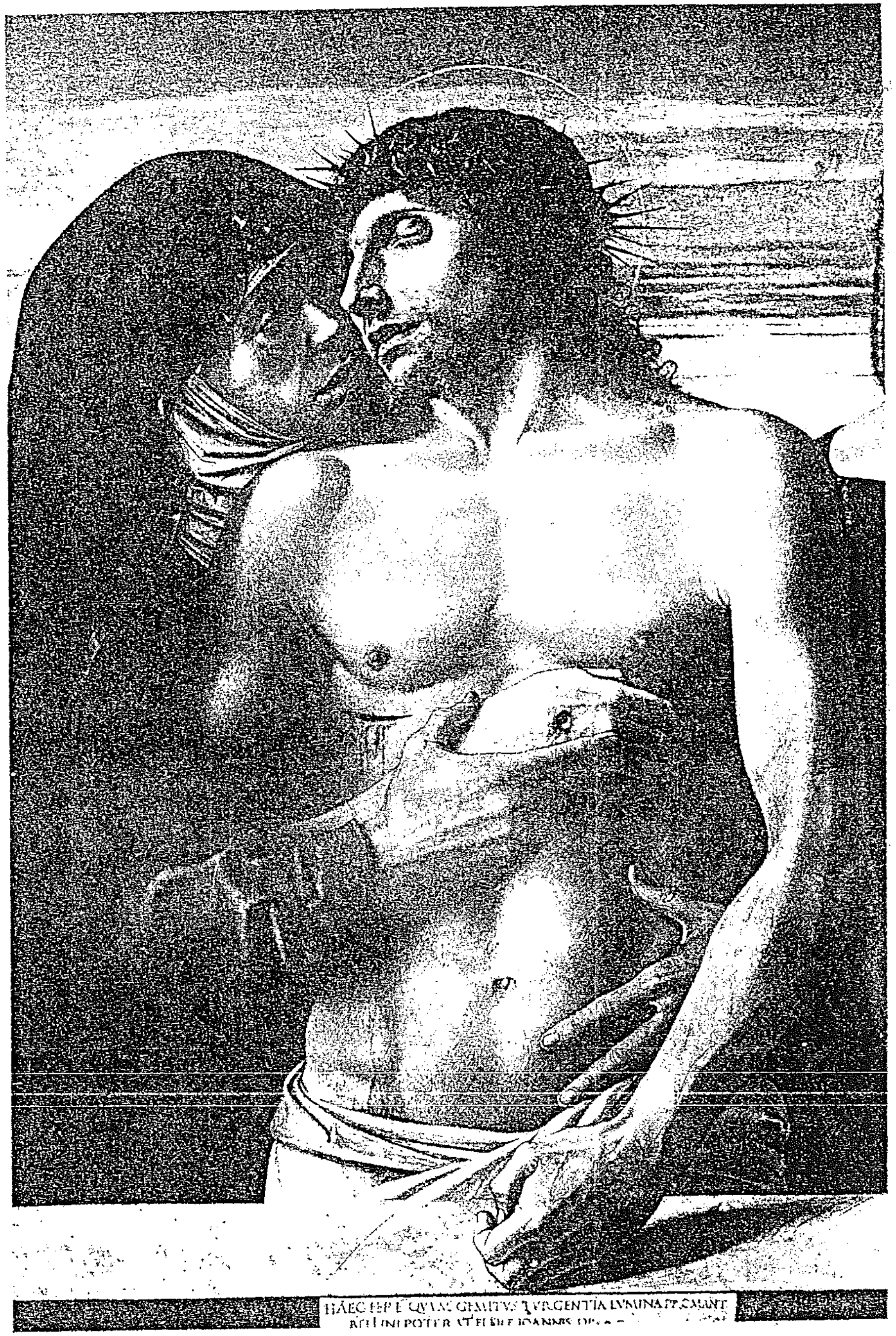


Abb. 24 Mailand, Brera. G. Bellini, Beweinung Det.

neue Themen auf Tafeln übertragen werden. Das Ergebnis verwirklicht die Postulate der stofflichen Selektion und der statischen Lesart einer Szene, die wir bereits diskutiert haben als Bedingungen der autonomen Bildtafel (S. 30). Andererseits ist das neue Andachtsbild ein Objekt für die Experimente mit objektiven, nämlich autonomkünstlerischen Darstellungsmitteln der Gemütsbewegung. Es verspricht in der »Fensteröffnung« des Rahmens auf immer neue, originelle Weise »natürliche« Nahbetrachtung der heiligen Personen. Aber es erfüllt dabei nur auf neue Weise die alten Wünsche an das Andachtsbild, die ja gerade seine Voraussetzung sind. Die soziale Funktion privater Andachtsbilder schuf erst den Markt, auf dem die Tafelbilder mit den neuen Kompositionen ihren Kunden fanden. Wir müssen uns hier zunächst mit diesen Andeutungen begnügen.

Wir kommen nun auf die Frage zurück, ob Andachtsbilder von Historien zu unterscheiden sind. Die Antwort lautet, anders als bei Ringbom, ja, wenn wir sie auf der Linie einer langen Entwicklungsstrecke suchen und jeweils verschieden formulieren. Am Anfang der Entwicklung verändert sich die Sprachform bestimmter Bilder, wohl unter dem Eindruck von Ikonen, zu einer »szenischen Station der Andacht«, indem entweder die Szene in toto umgeformt oder eine Teilszene herausgelöst wird. Die faktische oder ästhetische Isolierung der Hauptfiguren aus der Szene ist Indiz dafür, daß sich das Bild mit seiner Form auf die Funktion »einstellt«, auf eine bestimmte (religiöse) Weise betrachtet zu werden, also der Kontemplation zu dienen. Seine Struktur kann dabei in eine Richtung verschoben werden, die zur Forderung raumzeitlicher Handlungsrekonstruktion gera-
25 dezu gegenläufig ist. Ein Beispiel ist die sogen. Pietà Fogg in Cambridge, Mass.[33]. Sie ist nur mehr dem Buchstaben nach eine *Szene* der Beweinung, dem Geist nach aber eine *Gruppe der Pietà* im szenischen Kontext. Die »unnatürliche« Präsentation des Leichnams ist nicht Mangel, sondern Zweck des Bildes. Das Andachtsbild erfüllt hier nicht das Postulat genauer Naturabbildung, sondern das damit konkurrierende Postulat, die Sprachfähigkeit der Hauptfiguren für den Betrachter notfalls auf Kosten »richtiger« Reproduktion aufrechtzuerhalten. Zwei verschiedene Forderungen der Mimesis, Ob-

33 Verzeichnis Nr. 8.



Abb. 25 Cambridge, Mass. Fogg Art Museum. Meister der Pietà Fogg, Beweinung, 14. Jh.

jektillusionismus und Ausdrucksmacht des abgebildeten Subjekts, liegen hier miteinander im Konflikt.

Die Kunsttheorie des Quattrocento hat die beiden Forderungen auf den Begriff gebracht, die gleichzeitige Kunstpraxis sie miteinander ausgesöhnt. Hier sind wir am anderen Ende der Entwicklungsstrecke angelangt, auf der Andachtsbild und Historie liegen. Wieder dramatisiert sich unter den historischen Umständen der Kunstentwicklung ihre Verschiedenheit, die in der Zwischenzeit oft klein geschrieben worden war. Beide entfernen sich jetzt voneinander im gleichen Maße, in dem die *Historia* »technischer« wird. Zwar soll die Historie laut Alberti durch affektive Gleichstimmung von Bildfigur und Betrachter das Gemüt bewegen[34]. Doch entfernt sich ihr

34 Vgl. Anm. 14.

geschlossenes Bezugssystem, das die Bildteile rational nach optischen Gesetzen ordnet, immer mehr von dem offenen Bezugssystem, auf welches das Andachtsbild angewiesen war. *Offen* heißt hier unvollständig in der faktischen Nacherzählung und unverbunden in der internen Bildsyntax, dafür gebunden an einen externen Betrachter. Ein Betrachter ist auch von der Historie verlangt, aber mit einer anderen Perspektive. Man könnte geradezu von einer technischen (im doppelten Sinne von Techne als Kunst und Wissenschaft) und einer psychologischen Perspektive reden. Sie fallen zwar in Masaccios Trinität zusammen, steigern sich aber ansonsten gerade in ihrer Verschiedenheit dialektisch hoch. Vielleicht sind die von *Abb. 23* Ringbom untersuchten »Andachtsbilder im Nahausschnitt« zunächst Reaktionen auf die »Technisierung« der Historie oder Produkte, die das Andachtsbild in einer neuen Sprachform veränderten Bedingungen anpassen. Sicher ist ihre weitere Geschichte, die Ringbom so eindrucksvoll dargelegt hat, die Verschmelzung der beiden Perspektiven. Die Einheitsperspektive, die dabei entsteht, verbindet die perfekte Illusion des Fensterbilds mit dem Kontakterlebnis der Figurennähe.

Die positive Antwort auf die Frage, ob das Andachtsbild sich von der Historie formal unterscheiden läßt, bestätigt dieses als Existenzweise des Bildes, in der Form und Funktion interagiert haben. Die Entstehung einer neuen Sprachform läßt sich in jenen Fällen leicht nachvollziehen, in denen eine Szene auf einer einzelnen Tafel verselbständigt wird. Ihre Symptome sind stoffliche Selektion, zum Beispiel in der Isolierung von Figuren, und statische Lesart des Geschehens. Diese Beobachtung erklärt aber nicht, wie es zu diesen Vorgängen kam. Der Import der Tafel als Ikone und ihre soziale Funktion als Kultbild für immer neue Schichten der Gesellschaft und Korporationen, auch Individuen, spielen dabei eine Rolle, die oft unterschätzt ist. Die Genese des Andachtsbilds war keine spontane Selbstbewegung, sondern auch gelenkt, nämlich in der Propagierung von »privilegierten Bildkonventionen«, die, wie wir sagten, »für Gebet und Kontemplation empfohlen wurden«. Die Imago Pietatis ist dafür ein klassisches Beispiel. Sie entfaltete eine einzigartige Breitenwirkung, deren Rezeptionsgeschichte wir noch verfolgen werden. Dabei stabilisierte sie sich, so verschieden auch ihre semanti-

sche und syntaktische Interpretation ausfiel, immer aufs neue als fester Kern jener Bilder, die sie erzeugte. Das heißt aber, daß sie mehr war als nur eine künstlerische Erfindung, die neuen Ausdruckswünschen geopfert werden konnte. Sie war für eine Vielzahl semantischer Funktionen geradezu eine symbolische Form und nicht nur Erlebnisbild, das vom Betrachter abhängig war. Hier stoßen wir wieder auf das Problem, die Funktion des Andachtsbilds zu bestimmen, ja zu verstehen, was eine Bildfunktion ist oder sein kann.

2) Die Funktion eines Bildes ist, wie wir sahen, auf sehr komplexe Weise mit der Bildform vermittelt und spiegelt ihrerseits eine vieldeutige soziale Praxis, die selbst erst erhellt werden muß, bevor sie Bildstrukturen erhellen kann. Als Funktion des Andachtsbilds gilt die sogenannte Andacht. Panofsky unterschied das Andachtsbild von den Gattungen Repräsentationsbild und Historie, die zugleich als Bildfunktionen verstanden sind. Er bezog sich dabei auf das Dreierschema: Repräsentieren – Lehren – Einstimmen, das ein locus classicus der theologischen Bilderlehre des Mittelalters war und noch von den Theologen der Renaissance doziert wurde. Das Schema bezeichnet Funktionen, in denen das Bild für den Theologen erlaubt und vielleicht sogar nützlich war. Es konnte demnach besonders den Analphabeten instruieren, als Gedächtnishilfe für die stetige Präsenz der Glaubensinhalte dienen und endlich, um es mit Balbus zu sagen, ein Gefühl frommer Andacht *(devotionis affectum)* stimulieren, das durch das Auge leichter erzeugt wird als durch das Gehör. Das Schema war seit Gregor d. Gr. bekannt[35]. Im späten Mit-

---

35 *Joh. Balbus* (Joh. v. Genua, E. 13. Jh.), Catholicon (Venedig 1497) V. vr spricht vom dreifachen Grund *(triplex ratio)* für die Einführung der Bilder in die Kirche: 1. von der Belehrung der Ungebildeten *(instructionem rudium)*, 2. von der visuellen Kommemoration der Heilsmysterien und Heiligenleben *(dum cotidie oculis nostris repraesentantur)* und 3. von der Stimulierung affektiver Frömmigkeit *(ad excitandum devotionis affectum)*, die leichter durch das Auge als durch das Ohr erfolge. Vgl. dazu und zur Einschätzung der anagogischen Funktion von Bildern allgemein *Baxandall* 41 ff.; *Berliner*, Freedom 273 ff. (mit Rückschlüssen auf die Struktur der ›Bildsprache‹, im Gegensatz zur Schriftsprache, und ihre Rezeptionsarten) und *Ringbom* 11 ff. –
Durandus, op. cit. (wie Kap. I. Anm. 28) spricht im Kap. III.1 (S. 12 f.) seines Rationale von den Bildern als *laicorum lectiones et scripturae*, getreu Gregor, von ihrer Eignung *ad memoriam* der Glaubenstatsachen und endlich, wieder im Anschluß an Gregor,

telalter fand die Einstimmung (Empathie) in den Stoff der Religion mehr Aufmerksamkeit als zuvor, doch wurde neben *imago* und *historia* kein dritter Begriff eingeführt, um ein darauf spezialisiertes Bild zu benennen.

Das Schema lädt dazu ein, entsprechend viele Bildgattungen zu konzipieren. Es enthält aber bloß drei Grundsituationen, in denen das Bild vom *Theologen* akzeptiert wurde, und keinen Katalog von Bildern und historischen Bildbenutzungen. Deshalb reicht es auch nicht aus, sich auf das Schema zu berufen, um das Andachtsbild zu definieren. Freilich dient das Andachtsbild der Empathie des Betrachters, aber es ist nicht notwendig darauf spezialisiert und bildet auch keine selbständige Bildklasse, die mühelos von ihrer Umgebung unterschieden werden kann. Wir haben von einer Existenzform des Bildes gesprochen. Wie verhält sie sich zu ihrer Funktion oder, um gleich genauer zu werden, zu ihren Funktionen?

Panofsky verstand Funktion linear als eine psychologische und ordnete sie dem Einzelbewußtsein und der mystischen Erlebnisfähigkeit des Individuums zu. Natürlich kursieren viele Definitionen von Andacht und Andachtsbild[36]. Dabei überwiegt die Tendenz, das Andachtsbild neben dem Gemeinschaftskult der kirchlichen Liturgie im privaten Bereich anzusiedeln und als Instrument persönlicher, gleichsam nicht institutionalisierter Frömmigkeit aufzufassen. Das ist, wie wir sehen werden, nur teilweise richtig. Es hindert auch den Blick auf Andachtsbilder, die nicht allein affektiv zu erleben, sondern auch kognitiv zu kontemplieren sind, nämlich als Bildzeichen

davon, daß »das Bild den Geist mehr bewegt als die Schrift« *(pictura namque plus videtur movere animum quam scriptura)*. In diesem Zusammenhang beruft er sich auch auf Gregors Regula Pastoralis mit dem Passus, daß die Gestalt der sichtbaren Dinge *quasi in corde depingitur* und daß man denke *in fictis imaginibus*. – Vgl. endlich *Fra Michele da Carcano* (Sermones quadragesimales fratris Michaelis de Mediolano de decem preceptis, Venedig 1492, 48 verso: englische Teilübersetzung s. *Baxandall* 41): *Sciendo sunt imagines introducte propter tarditatem et affectivam: ut homines qui non excitantur ad devotionem: cum aliqua audiunt de sanctorum memoria: sâltem moveantur, dum ea in picturis quasi praesentia cernunt. Plus non excitatur affectus noster per ea, quae videt, quam per ea, quae audit.*

36 Vgl. die Literatur zum Andachtsbild S. 301 und die Einleitung Anm. 2.

eines Kults oder Glaubensgeheimnisses[37]. Vor allem führt es aus dem Grundschema allgemeiner Bildbenutzungen zu einem zeitgebundenen und daher sozialgeschichtlichen Phänomen: der sogen. Laien- oder Privatandacht. Sie entwickelt sich erst seit dem 13. Jh., wenn auch ihre Frömmigkeitstypen von Theologen wie Anselm von Canterbury und Bernhard von Clairvaux früher »vorgedacht« wurden[38]. Der hiermit anvisierte Funktionsraum des Andachtsbildes ist

37 Dazu *Schmidt, Berliner*, Arma und *Suckale* passim, bes. *Suckale* zur kognitiven »Lesart« der Bilder, als Zeichen, im Falle der Arma.

38 *A. Wilmart*, Auteurs spirituels et textes dévots du Moyen Age latin (Paris 1932) zu den Texten und Formen der Laienandacht, *Lagarde* (op. cit. wir Kap. I. Anm. 22) zum sozialen Hintergrund. Vgl. auch *v. Simson* 131 ff. mit einschlägigen Belegen. S. auch die Verpflichtung zum Stundengebet in den Statuten von Laienkonfraternitäten seit dem 13. Jh. (z. B. *Meersseman* 391: *Omnas dicant quotidie septem horas canonicas*, für die Poenitentier), und die Evidenz der Stundenbücher für Laien. Vgl. *O. Clemen*, Die Volksfrömmigkeit des ausgehenden Mittelalters (1937).



Abb. 26 Washington, Nat. Gall. of Art. Tafel eines Triptychons des Petrus Christus mit Stifterbild.

zwar nicht der einzige, aber er ist so wichtig, daß von ihm kurz die Rede sein soll.

Ringbom hat die Geschichte und die Formen dieser neuen Andachtsübung prägnant beschrieben, so daß wir uns kurz fassen können. Der Abb. 26 Betschemel (Prie-Dieu), das Stundenbuch (Livre d'Heures) und das Kleine Bild (Petit tableau) werden zu ihren Utensilien[39]. Sie sind vorwiegend im häuslichen Bereich und auch in der Privatkapelle einer Familie usw. beheimatet. Der Laie entwickelt ein privates Gebetleben, für das neue Arten von Texten und neue Arten von Bildern produziert werden. Die Kodierung der Glaubensgeheimnisse ist auf die affektiven Kräfte des Ego bezogen, dem suggestiv eine durch Meditation zu vollbringende Erkenntnis der Glaubensrealität (Mysterien) versprochen wird. Die Mysterien werden mehr erlebt als erkannt. Fühlen und Handeln nach dem Leitfaden einer besonders von den Bettelorden propagierten Frömmigkeit sind die Partizipationen der neuen Gesellschaftsgruppen, und vor allem des theologisch nicht ausgebildeten Laien, am kirchlichen Leben. In diesem Zusammenhang steht auch das Andachtsbild. Es verspricht auf einer vorsprachlichen, begrifflich unfixierten Ebene mehr, als es Texte können. Wo das Individuum dazu angeleitet wird, in sich »innere Abb. 27 Bilder« der historischen und der übersinnlichen Gegenstände des Glaubens zu erzeugen, sind die materiellen Bilder aufgewertet. Sie werden auch von einer popularisierten Mystik empfohlen, die sich darauf berufen kann, daß die in Visionen geoffenbarten »Bilder« den vorhandenen religiösen Bildern erstaunlich glichen – was in Wirklichkeit natürlich daran lag, daß die materiellen Bilder in den Visionen nacherlebt, d. h. als eigene Erlebnisse der Betrachter in Anspruch genommen wurden[40].

In diesem Rahmen ist vom Andachtsbild öfters die Rede. Es ist das »petit tableau de devocion«, und Heinrich Seuse benutzte es zur

39 *Ringbom* 30 ff. und *V. Leroquais*, Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale I–III (Paris 1927) sowie *Chastel* (s. Kap. I Anm. 13). Zum privaten Andachtsbild (*icona* oder *cona di cammara . . ., cone ad modum grecorum*) s. das Material und die Erläuterungen von *G. Bresc-Bautier*, Artistes, Patriciens et Confréries (Rom 1979) 29 ff.

40 Dazu umfassend *E. Benz*, Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt (Stuttgart 1969) passim. Vgl. auch *Ringbom* 18 ff.

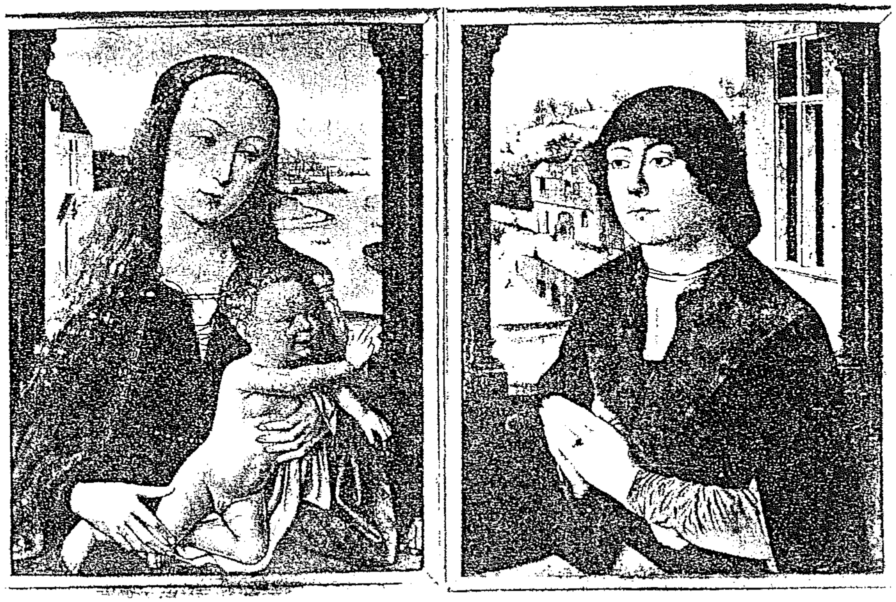


Abb. 27 London, Courtauld Institute Gall. Brügger Diptychon E. 15. Jh.

»andaht nach bildricher wise«[41]. Im häuslichen Bereich empfiehlt man dem Kaufmann Francesco di Marco Datini aus Prato bestimmte Bilder, die »den Geist zur Frömmigkeit erregen«[42]. Gebete soll man vor den Bildern »devotamente« bzw. »mit andaht« sprechen[43]. Es genügt nicht, sie mit den Lippen zu formulieren. Es ist nötig, einen bestimmten Gemütszustand in sich zu erzeugen, die Andacht nämlich, und dann soll man andächtig die Bilder betrachten, die ihrer-

41 Vgl. Einleitung, Anm. 2.

42 Vgl. Kap. I, Anm. 43 und *Origo*, op. cit (ebenda) 257 f., *Larner* 310 ff. sowie *R. Piattoli*, in: Riv. d'Arte 11, 1929, 221 ff. u. a., und ebda 12, 1930, 97 ff. Datini bestellte, außer einem Fresko des Christophorus über seiner Türschwelle, drei Andachtsbilder für sein Schlafzimmer sowie mehrere für Gästezimmer und Kontor (*Origo*, loc. cit.). Der geistliche Ratgeber Domenico di Cambio fragte zurück, ob Datini Christus am Kreuz oder anders gemalt haben wolle, und er riet seinerseits zu »einer Pietà, d. h. unser Herr, wie er aus dem Grab steigt (quand' esce dal munimento)«. Solche Bilder sollten »des Menschen Geist zur Andacht bewegen«, und die »frommen Historien« wären besonders wichtig für die in weltlichen Geschäften hart gewordenen Männer. Vgl. auch S. 47.

43 Vgl. Einleitung Anm. 2.

seits dabei helfen, daß die Andacht erzeugt wird. Die Suggestion einer Reziprozität zwischen Betrachterperson und Bildperson, die A. Neumeyer »Blickaustausch« nannte[44], wird von einer vor 1260 verfaßten Geschichte der ersten Dominikaner, auf die O. von Simson hinwies, anschaulich umschrieben: »In ihren Zellen hatten sie ihre (Mariens) und des Crucifixus Bilder vor Augen, damit sie in der Lektüre, im Gebet und im Schlaf fortwährend sie betrachten und (von den Bildern) betrachtet werden konnten, nämlich mit den Augen der Barmherzigkeit *(oculis pietatis)*«[45]. Die »Pietät« ist ihrerseits eine reziproke Haltung, besonders im Verständnis der Imago Pietatis. Zellenbilder von der Art, wie sie die dominikanische Quelle erwähnt, sind aus der Kartause von Champmol erhalten geblieben:
ıb. 28 sie stellen nach gleichem Schema die Kreuzigung dar, in der die Rollen der *Passio* und der *Compassio* auf Christus und Maria verteilt sind, und schließen den betrachtenden Kartäuser symbolisch und anschaulich mit im Bild ein[46].

Die Bildandacht war nicht auf Klostermauern beschränkt, sondern in verschiedenen sozialen Einheiten der Laiengesellschaft heimisch, wenn nicht gar hier entstanden. Der Seelenzustand der »Andacht« ist ein Standard persönlicher Religiosität, für welche Regeln oder Klischees verfügbar waren. So ist die sogenannte Privatandacht zugleich eine kollektive Rollenhaltung, in der sogar die verschiedenen Perfektionsstufen programmiert wurden. Sie war in Italien wesentlich Frucht und Relikt von religiösen Massenbewegungen, deren ekstatische Frömmigkeit in die festen Bahnen täglicher Gebetsübung kanalisiert waren. Ich denke dabei an die große Geißlerbewegung von 1260, die auf den Anstieg religiöser Laienkorporationen so

44 *A. Neumeyer*, Der Blick aus dem Bilde (Berlin 1964) 29 ff.

45 *V. Simson* 144 f.: Gerardus de Frachet, Vitae patrum IV (ed. B. M. Reichert, Monumenta ordinis fratrum praedicatorum historica, 1847, 149): *In cellis habebant eins (Mariens) et filii crucifixi imaginem ante oculos suos, ut legentes et orantes et dormientes ipsas respicerent et ab ipsis respicerentur, oculis pietatis.*

46 *G. Troescher*, Burgundische Malerei (Berlin 1966) 48, 52 f. und Abb. 8–9 und *H. S. Francis*, Jean de Beaumetz. Calvary with a Carthusian monk, in: Bull. Cleveland Museum of Art, 1966, 329 ff. sowie Cleveland Museum of Art: Catalogue of Paintings (Cleveland 1974) Nr. 5. Der burgundische Herzog bestellte bei Jean de Beaumetz i. J. 1388 26 Tafelbilder für die Kartause von Champmol.

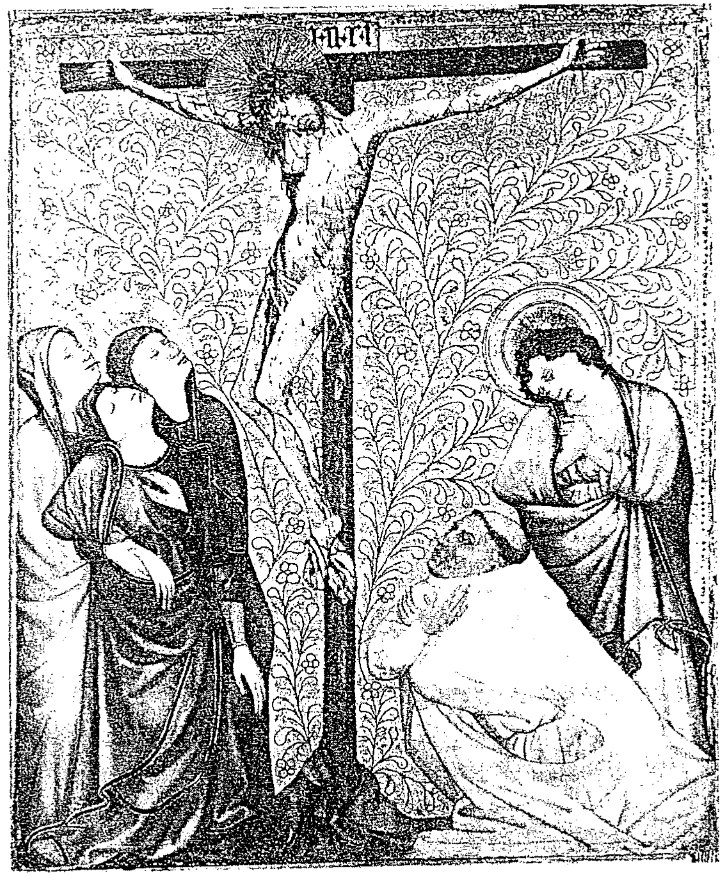


Abb. 28 Cleveland, Mus. of Art. Kreuzigungstafel aus Champmol. Beaumetz, 1388.

nachhaltig gewirkt hat. Die Statuten der Compagnia di S. Maria della *Abb. 83*
Vita in Bologna nennen sie die »Zeit der allgemeinen Frömmigkeit« *(tempore generalis devotionis)*[47]. Ihr Text ist ausgestattet mit den klassischen Andachtsbildern der Muttergottes und der Passion, die aber in ihrer Bildform – nota bene – im einen Fall eine Ikone und im anderen Fall eine Historie, Christi Geißelung, reproduzieren[48].

47 *Meersseman* 476. S. auch Anm. 48.

48 Bologna, Archiginnasio Ms. ex-Fondo Batutti 42: Fondo Ospedale 1, fol. 1. s. Catalogo: Mostra storica Nazionale della miniatura (Rom) (Florenz 1954) Nr. 169. Zur Datierung i. d. J. 1286 s. *Meersseman* 468 ff. und *M. Fanti*, Gli inizi del movimento dei disciplinati a Bologna e la confraternità di S. Maria della Vita, in: Bollettino Deputaz.

Die flüchtige Skizze der Andacht im allgemeinen und der Bildandacht im besonderen erlaubt es, provisorische Schlußfolgerungen zu formulieren. Die Andacht ist ein kollektiver Stil affektiver Religiosität, der vor Bildern einen analogen Stil der Betrachtung ins Leben rief. Von den Bildern wurde dabei erwartet, daß sie die Stimmungslage des Gläubigen erwiderten und, wenn möglich, sogar erzeugten. *Betrachter*person und *Bild*person waren mimetisch aufeinander bezogen. Die Betrachterperson suchte sich der Bildperson anzugleichen und forderte von dieser die Lebendigkeit zurück, die sie selbst besaß. Die Mimesis, die im Zeichen der Entrückung des Individuums aus sich selbst stand, zog dennoch auf lange Sicht das Heilige in das Menschliche hinein, das ohnehin die Kommunikationsebene diktierte. Im Gegenzug zur progressiven Bildlosigkeit, die die Mystik vom Individuum verlangte, wurde das Bild immer körperlicher und immer gesprächiger, wie es sich das Individuum vom Dialog als seiner Selbstbestätigung wünschte.

Wie die Andacht eine Konvention war, so schuf sie sich in den Andachtsbildern entsprechende Bildkonventionen. Diese blieben natürlich nicht auf den originalen Funktionsraum beschränkt, der nicht notwendig die Privatandacht war, sondern prägten Sehkonventionen so generell, daß sie auch z. B. öffentliche Kultbilder veränderten. Deshalb ist das Problem der Unterscheidung von verschiedenen Bildfunktionen und entsprechend verschiedenen Funktionsbildern ein Problem der Priorität, wo eine Bilderfindung authentisch verwendet und wo sie in andere Aufgaben übertragen wurde. Die Privatandacht hat nicht nur die öffentlichen Kultformen eingefärbt, sondern daraus ihre Impulse zurückerhalten, weil sie schließlich objektive Inhalte brauchte, die nicht im Belieben des einzelnen standen. Jede starre Klassifikation würde die Komplexität dieser Zusammenhänge verfehlen. Konventionen pflegen sich ohnehin auszubreiten, ohne sich an Funktionsschranken zu halten. Auf spektakuläre Ausnahmen kommen wir zu sprechen.

In allen diesen Fällen ist Funktion, wie wir sagten, als »Umgang mit Bildern oder Bedarf nach solchen« verstanden, also aus der Sicht der

---

storia patria per l'Umbria 66. 1, Perugia 1969, 181 ff., bes. 185 f. Vgl. auch *Belting*, Import, sowie unten, Kap. VI, S. 210.

Rezeptionshaltung des Publikums als eine sozialpsychologische Funktion. Rezeptionshaltung vor dem Bild ist aber mangels anderer Informationen oft nur aus den Bildern selber zu erfragen, weil sie qua Definition subjektive Züge trägt und sich nicht auf umgrenzte Situationen einschränken läßt. Davon zu unterscheiden ist jene Funktion, die nicht nur subjektive Erlebnisweise, sondern objektive Zweckbindung ist, also einen Anwendungsfall oder eine Spezialisierung der Bildfunktion darstellt. Diese applizierte Funktion erklärt sich vorrangig aus dem Kontext, dem sie zugeordnet ist.

Blicken wir auf die Beispiele zurück, in denen wir bislang die Imago Pietatis kennengelernt haben, so liefern sie gleich einen ganzen Katalog umgrenzter Situationen im letztgenannten Sinne. Das kleinformatige und bewegliche Diptychon der Casa Horne war offenbar *Abb. 10* ein Privatbild, das Triestiner Triptychon dagegen das Kultbild eines Klarissenkonvents. Auf der Pala Feriale des Paolo Veneziano und auf *Abb. 13* dem Pisaner Retabel Simone Martinis erscheint die Imago Pietatis, ohne ihre Gestalt zu ändern, im Kontext eines großen Altarbildes, *Abb. 31* im Relief Giovanni Pisanos als Kanzelbild. In der römischen Mosaikikone wurde sie als Reliquie aufgefaßt und entsprechend als Gnadenbild verwendet, also in einer sekundären Funktion, in der sie *Abb. 14* nicht entstanden ist. Wenn, wie wir glauben, nicht nur dieses eine Exemplar, sondern die Bildform der Imago Pietatis ganz allgemein in den Westen als Ikone importiert worden ist, so war ihre Funktion als Andachtsbild hier zunächst ebenfalls sekundär, jedenfalls in der Verbindlichkeit für die Formulierung der Bildgestalt.

Weitere Situationen, in denen sie auftritt, lassen sich mühelos anschließen. So erscheint die Imago Pietatis auf Patenen, auf Pace-Tafeln oder auf Tabernakeltüren, in diesen Fällen als Bildzeichen der Eucharistie, oder an Privatgräbern, wo sie im Namen des Verstorbenen die Hinterbliebenen zum Bittgebet an den »Herrn des Erbarmens« auffordert, der im Tod vorangegangen war. Der eingegrenzte Funktionsbegriff ist sinnvoll, um spezialisierte Bilder auszusondern und zu interpretieren. Die tabuisierte Gestalt des Gnadenbilds, die der allgemeinen Formentwicklung entzogen blieb, läßt sich damit verstehen. Aber sein Nutzen ist nicht auf Sonderfälle beschränkt. Auf der Predella eines Altarretabels kennzeichnet die Imago Pietatis *Abb. 35* durch den Bild*ort*, und nur durch diesen, den sakramentalen Chri-

stus. Spätestens im frühen Quattrocento wurde dafür die Bild*formel* des blutspendenden Christus entwickelt, die unabhängig vom Kontext exklusiv die sakramentale Bedeutung besaß[49]. Aus der Vielzahl semantischer Möglichkeiten spezialisierte sie sich auf eine einzige, für die sie eine eigene Bildform anbot. Ihre Bedeutung ebenso wie eine Verbindung zur Mantuaner Blutreliquie kennen wir dagegen nur aus solchen Fällen, in denen der Kontext oder der Funktionsraum rekonstruiert werden kann.

Damit kommen wir zu einer dritten Anwendung des Funktionsbegriffs. Während im ersten Fall die sozialpsychologische Funktion des Andachtsbilds ganz allgemein und im zweiten Fall eine Zweckbindung einzelner Bilder an bestimmte Funktionen gemeint ist, bezeichnet die Funktion im dritten Falle, auf der semantischen Ebene des internen Bildsystems, das Verhältnis eines besonderen Inhalts zu einer besonderen Bildform. Der Inhalt ist dann Funktion der Bildform und diese sein Ausdruck. Dieser Sachverhalt ist gegeben, wenn ein Bild, ohne sich wie in der zweiten Kategorie aus einer externen Zweckbindung zu explizieren, spezifische Mitteilungen machen will, die nicht eo ipso verstanden werden.

Ein Beispiel dafür ist die Erweiterung der Imago Pietatis durch die sogenannten Arma, Instrumente wie auch Stenogramme von Leidensstationen, die über das ganze Bild verstreut sind[50]. Die Imago
29 Pietatis erscheint dann, wie in der Tafel R. Oderisios im Fogg Art Museum[51], inhaltlich erweitert oder besser, artikuliert. Der Betrachter konnte in der kartographischen Glossierung der Hauptfigur die Stationen der Passion einzeln memorieren, die in der Bildnisfigur inbegriffen sind, und zugleich den Kult der Arma und der Wundmale vollziehen, zu dem die Religionspraxis ihn verpflichtete. Objektrealismus und mystischer Begriffsrealismus sind im gleichen Bild vereint und bieten in der ikonischen und der ideographischen Mitteilung zwei Sprachformen, auf die sich der Benutzer verstand. Die damals kursierenden Gebetstexte boten die Muster, um solch ein Bild

---

49 *M. Horster*, »Mantuae sanguis preciosus«, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 25, 1963, 151 ff. und *C. Eisler*, The golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy, in: Art Bulletin 51, 1969, 233 ff.

50 Dazu grundlegend *Berliner*, Arma und *Suckale*, passim.

51 Verzeichnis Nr. 9.

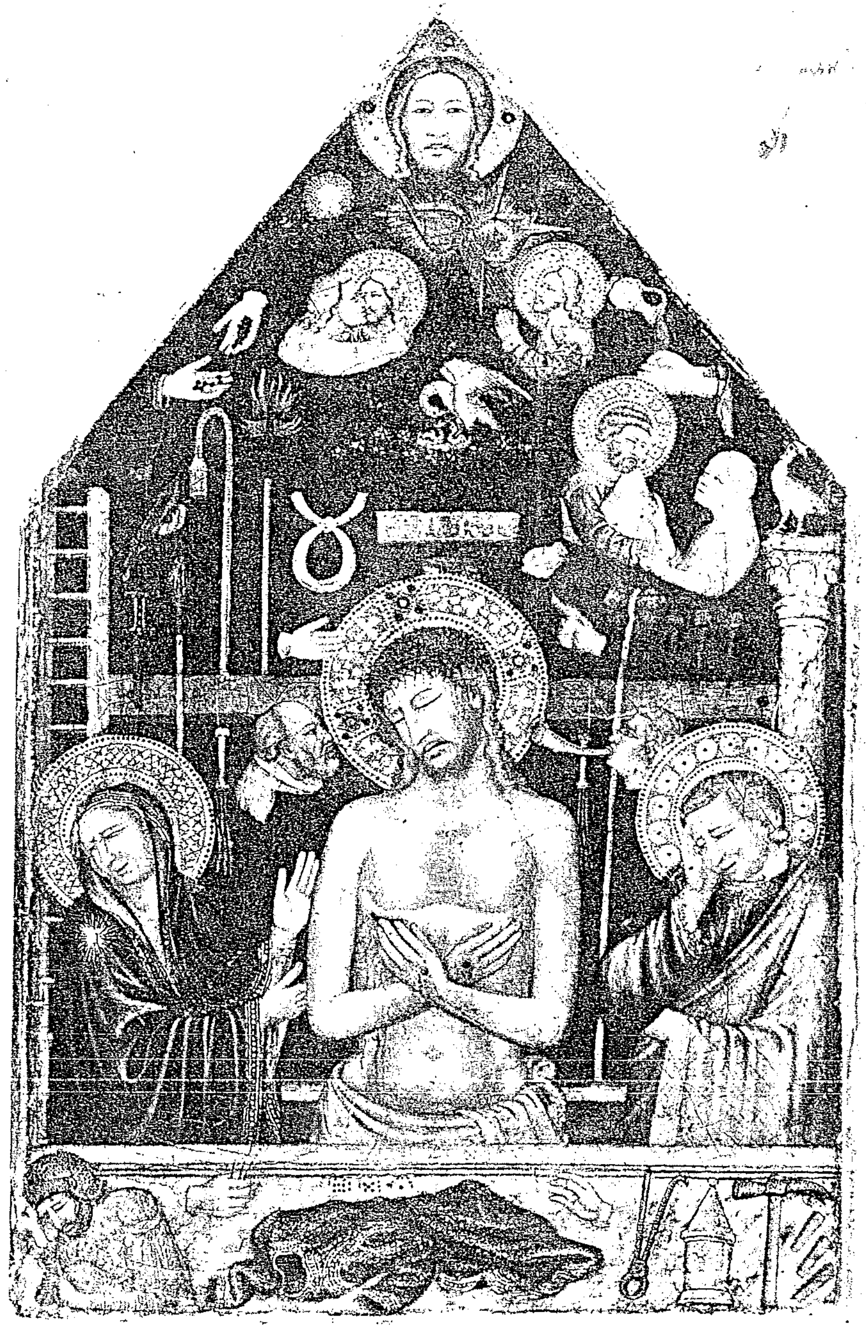


Abb. 29 Cambridge, Mass. Fogg Art Mus. Rob. Oderisio, Christus mit Arma (E. 14. Jh.).

zu lesen *und* zu erleben[52]. Sie hatten die nahsichtige Detaillierung der Handlungen und Personen, z. B. im Kult der einzelnen Wundmale Christi oder einzelnen Glieder Mariens, vorbereitet, also soziale Konventionen für die Lesart eines solchen Bildes geschaffen. Hier liegt die »semantische Barriere« für den heutigen Beschauer, der die historische Reaktion des damaligen Betrachters nacherleben will und, da er dessen Verständnismuster nicht besitzt, die Kodierung des Bildes verfehlen muß. Hier liegt auch das Problem, psychologischen Illusionismus und zeichenhafte Symbolik, die man in verschiedenen Bildklassen unterbringen möchte, simultan vorzufinden. Beide konnten sowohl dem Andachtsbild dienen als auch z. B. ein theologisches Konzept visualisieren. Wenn das Konzept selber mystisch erlebt werden sollte, dann wurde die Sprachform austauschbar, und das betrachtende Subjekt kompensierte durch eigene Imagination, was das Bild an Illusion zu wenig bot. Die Allgemeinheit einer Bildform mochte sogar, wie Baxandall glaubt, hierbei von Vorteil sein[53].

Im Bild Oderisios zeigen die Begleitfiguren Maria und Johannes, wie komplex die semantische Struktur einer solchen Tafel ist. Sie zeichnen durch Mimik und Gestik die Stimmungslage des Mitleidens vor, in die sich der Betrachter versetzen will, und ergänzen die inhaltliche Artikulation der Arma durch eine psychologische Artikulation als »Leitfiguren«, die die Ausdrucksfähigkeit der Hauptfigur steigern. Doch von der Ausdrucksfunktion der Bildsprache soll erst im nächsten Kapitel die Rede sein.

Es ging hier darum, verschiedene Definitionen der Bildfunktion einzuführen und voneinander zu unterscheiden. Das Andachtsbild kann dabei nur ein Oberbegriff sein, weil es die Bilderwartung eines historischen Publikums ganz allgemein artikuliert. Funktion ist in diesem Falle eine sozialpsychologische Kategorie. Das private Andachtsbild ist nur ein Sonderfall oder eine applizierte Funktion, die gleichsam spezialisiert ist. Das Privatbild konnte ebenso Entstehungsbereich einer Bildform sein, die dann »abwanderte«, wie auch deren sekundärer Verbreitungsbereich. Im Hinblick auf die Forschungsgeschichte ist es wichtig, die Interaktionen zwischen verschiedenen sozialen Ebenen des Bildkults – öffentlich, korporativ, privat – ebenso zu betonen wie die Wanderungen erprobter Bildformen aus einem Funktionsraum in einen anderen.

52 Zum Problem des »Lesens« solcher Bilder, im wörtlichen und im metaphorischen Sinn, s. die Beobachtungen von Suckale, passim. Es ist sicher nicht möglich, die Bildrezeption des mittelalterlichen Betrachters als Problem aus der Analyse unserer Bilder auszuklammern, und es gehört zur semantischen Funktion der Bilder, einer bestimmten »Lesart« zu entsprechen, ja sie geradezu zu ermöglichen. Zur Erweiterung und Ergänzung der von Suckale ausgearbeiteten perspektive, Bilder als Sinnzeichen und Agenten bestimmter Meditationspraktiken zu verstehen (wobei kognitive und affektive Erfahrungen oft untrennbar wurden), muß jedoch auf die akzeptierte Realität oder Präsenz von Figuren und Objekten (Passionsreliquien u. a.) verwiesen werden, die ein ungebrochenes Bilderlebnis mit zugehörigem Identifikationsangebot von Gegenstand und Bild (und zuweilen Betrachter) garantierten.

53 *Baxandall* 46 ff.

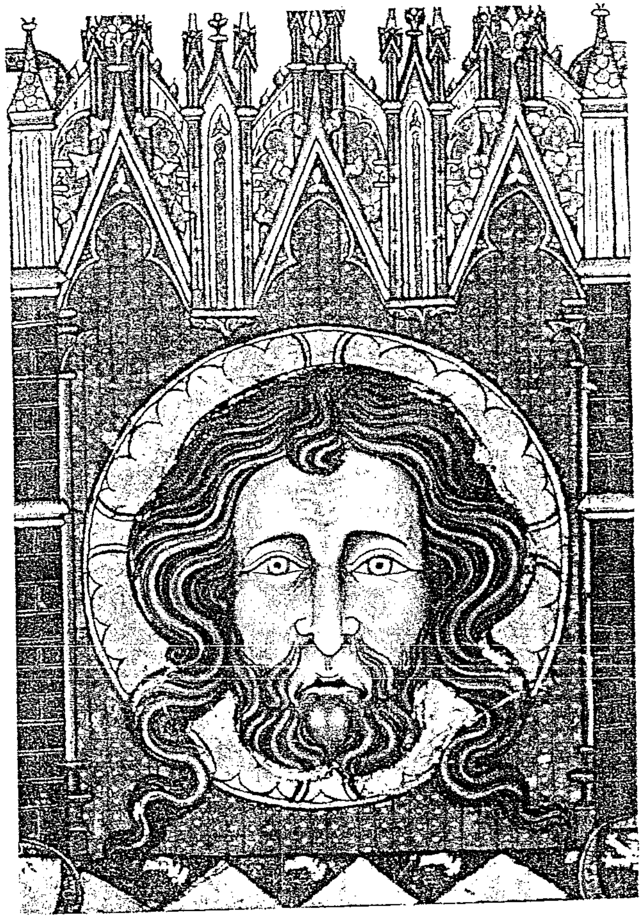


Abb. 30 New York, Morgan Libr. M. 729, f. 15r. Stundenbuch der Yolande v. Soissons, Veronica.

So konnte das Andachtsbild von Haus aus einen kultischen Status besitzen, der durch semantische Bindung an einen öffentlichen Kult (Sakrament, Reliquie) oder durch Benutzung in einer Kultgemeinschaft (Fraternität) institutionalisiert war. Im Stundenbuch der Yo-
Abb. 30 lande von Soissons ist die Veronica, der aktuellen aber sekundären Funktion nach, ein Andachtsbild, das die private Besitzerin kontemplierte[54]. Von Haus aus ist sie aber ein Gnaden- oder Reliquienbild, das von der Kirche erstmals mit einem Ablaß ausgestattet worden war. Das Bild ist also vom öffentlichen in den privaten Kult gewandert[55]. Wie die Imago Pietatis, die als Ikone importiert worden war, besaß es keine »geborene Form« als Andachtsbild. Die Imago Pietatis entwickelte aber eine solche Form, weil sie, im Gegensatz zur Veronica, nicht in einem authentischen Original existierte. Erst in einer späteren Phase sollte sie mit Ablässen ausgestattet werden. Als Passionsbildnis Christi, dessen Realität mit der Existenz im Sakrament »verglichen« wurde, zog sie schon früh Bittgebet und Heilserwartung auf sich. Wie wir sagten, fließen die Funktionen der Andacht, als einer Kontemplationsleistung, und des Bittgebets, als Institution der Heilsversicherung, zusammen, wenn ein Bild durch seine Gestalt zur Kontemplation und durch seinen kultischen Status zum Empfang eines Bittkults einlud.

54 New York, P. Morgan Library M. 729 (ca. 1275–85), fol. 15: *K. Gould*, The Psalter and Hours of Yolande of Soissons (Speculum Aniversary Monographs 4, The Mediaeval Academy of America 1978) Taf. 7.

55 Lit. zur Veronica: *Dobschütz* 102 ff., 158* ff., 29* ff.; *S. K. Pearson*, Die Fronica (Strassburg 1887); *C. Bertelli*, Storia e vicende dell'immagine edissena di S. Silvestro in Capite a Roma, in: Paragone 217, 1968, 3 ff.; *Gould*, op. cit. (wie Anm. 54) 81 ff. und Belting, Import. Vgl. auch Kap. VI Anm. 3.

IV Realismus und Bildrhetorik

Das Andachtsbild wurde meist psychologisch interpretiert, nämlich als Träger einer Bildsprache, die Affekte anspricht und dem Betrachter das Erlebnis einer »redenden« Kontaktperson im Bilde suggeriert. Das mag angehen, doch ist es nicht möglich, das Bild spontan verstehen zu wollen, so als wären wir seine Adressaten. Denn dabei setzen wir eine psychologische Grunddisposition voraus, die für den damaligen und den heutigen Betrachter die gleiche wäre, und ignorieren gerade die Zeitgebundenheit der Bildbetrachtung. Freilich ist es möglich, die Bildrhetorik in ihren Sprachmitteln aufzuschlüsseln. Um aber die Realität zu rekonstruieren, die sie ausdrückt, müssen wir zuvor wissen, auf welche Realität sie sich denn bezieht. Das Bild vermittelt nur soviel Realität, wie der Betrachter in ihm wieder-erkennen konnte. Dessen Verständnis war aber an historische Bedingungen gebunden, die sich ständig wandeln. Man kann diese Bedingungen zwar *mit Hilfe* der Bilder, aber nicht *in* diesen finden. Eine Skizze soll versuchen, Zugang zu jener Realität zu gewinnen, die der historische Betrachter im Bild der Imago Pietatis entdecken konnte.

Zwei Beispiele sollen uns die Fragen liefern, mit denen wir uns auf den Weg machen. Das eine Beispiel ist Giovanni Pisanos Kanzelpult Abb. 31
in Berlin, das wir bereits kennen[1]. Das andere ist ein wohl deutsches Hausaltärchen des frühen 15. Jahrhunderts, ebenfalls in Berlin[2]. Das Abb. 32
Kanzelpult ist sicher nicht ohne weiteres als Andachtsbild aufzufassen, obwohl es das Thema eines Andachtsbilds »ediert«. Als Kanzel-

1 Vgl. S. 62 und Verzeichnis Nr. 2.

2 Staatl. Museen, Skulpturenabt. Inv. 8477 (Oberrhein, ca. 1420; H: 44 cm, Material: Lindenholz). S. Berlin, Staatliche Museen. Bildwerke der christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus (München 1966) Nr. 239 und Taf. 45. Vgl. *G. Swarzenski*, Insinuationes divinae pietatis, in: Festschrift A. Goldschmidt (Leipzig 1923) 65 ff. zum Typus.

pult gehört es in den Funktionsraum des öffentlichen Kults. Die Verschränkung von privater und öffentlicher Ebene in der Benutzung der Imago Pietatis braucht nicht mehr bewiesen zu werden. Gerade im offiziellen Kult werden wir am ehesten kennenlernen, welche Realität »gesetzt« war, um vom Bild aufgenommen und eventuell privatisiert zu werden.

Das Relief »repräsentiert«, um einen mittelalterlichen Begriff für die kultische Darstellung von Realität zu benutzen, die Grabesruhe Christi. Zwei Engel zeigen den toten Leib Christi vor, indem sie das Tuch halten, mit dem dieser im Grab umhüllt war. Ihre Gesichter sind mit klagendem (?) Ausdruck aus dem Bild herausgewandt, nämlich an die Kultgemeinde, der sie Christus zeigen. Das Bild macht verschiedene Aussagen, die nicht aus sich selbst verständlich sind. Warum Christus nur in der Halbfigur? Warum wird er vorgezeigt? Warum von zwei Engeln? Warum spielt das Tuch in der Bildsyntax eine Rolle?

Christus ist als Imago Pietatis dargestellt und drückt folglich alle daran haftenden Bedeutungen aus. Die Engel sind in diesem Kontext nicht verständlich, denn sie werden in der Bibel erst am Ostermorgen erwähnt. Zwar tun sie dann das gleiche, was sie im Bild tun: sie zeigen das Grablinnen vor. Dieses aber, das Beweisstück für Christi Auferstehung, war leer. Das Bild ist also, prima vista, falsch oder riskiert eine falsche Lesart, indem es den toten Christus vorweist. Das aber ist unwahrscheinlich. Vielmehr war sein Betrachter imstande, das Bild richtig zu verstehen. Aber was ist richtig?

Zugang zum richtigen Verständnis gewinnen wir, wenn wir die biblische mit der kultischen Realität vertauschen, denn das Relief verweist auf die kultische »Repräsentation« der biblischen Mysterien in der Passions- und Osterliturgie[3]. Ausgangspunkt dafür war

---

3 *Young*, Drama I, 112 ff. und bes. 122–144 und *Corbin* passim zum Folgenden. Zu den Passionsspielen vgl. auch *Bartholomaeis* 112 ff. und *Meier* 145 ff. und 179 ff. Seit dem 10 Jh. sind *depositio* und *elevatio* (von Hostie, Crucifix) bezeugt, doch entwikkeln sich die Texte und Aufführungspraktiken der Spiele erst allmählich, vor allem seit dem 13. Jh., als die Spiele immer mehr aus der Hand der Kirche in die religiöser Laienbruderschaften übergehen und dabei auch vom Latein in die Umgangssprachen übertragen werden. Aus paraliturgischen, in die Liturgie eingeschobenen Handlungen wie der Rekondierung von Kreuz und Hostie, und aus dramatisierten Klagegesängen,



Abb. 31 Berlin, Staatl. Museen. Kanzelpult Giov. Pisanos aus Pistoia.

z. B. während oder nach der Adoration des am Karfreitag enthüllten Kreuzes, entstehen selbständige Klagespiele. Das *officium Sepulchri* als *repraesentatio* einer liturgisch inszenierten Passions-Station wird zur in sich abgeschlossenen *rappresentazione* oder *devozione*, dem Passionsspiel (*Young* I., 503 ff.). In einer von A. Castellani gesammelten *Rappresentazione* steht die Rubrik, es sollten *stanze* zur Vorzeigung des Crucifix folgen (*A. d'Ancona*, Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XVe XVI, Flozenz 1872, I, 325 ff.). Während bei der Kreuzverehrung die Christus in den Mund gelegten Improprien dominierten, dominierte vor oder nachher der Maria in den Mund gelegte *planctus* oder Klagegesang, die Keimzelle der Passionsspiele. Zur Rekondierung von Hostie und/oder Crucifix in einem dafür eingerichteten, das historische Grab Christi »abbildenden« *sepulcrum* vgl. die Belege *Young*, Drama I, 112 ff. und 122 ff. sowie *Bartholomaeis* 461 f. (*Officium Sepulcri* aus Aquileia). Zum Ganzen vgl. ausführlich Kap VI, bes. S. 234 unten.

die Adoration des enthüllten Kreuzes und des Crucifixus am Karfreitag. Daran schloß sich die extraliturgische Grablegung *(depositio)* des Kreuzes an, das mit dem »Grabtuch« eingehüllt und in Prozession zur Bestattung im »Grab Christi« geleitet wurde. Am Ostermorgen folgte die Erhebung *(elevatio)* des Kreuzes, welche die Auferstehung »repräsentierte«. Den Beschluß machte der öffentliche »Besuch der Frauen am leeren Grab« *(visitatio)*. Die Grenzen zwischen Liturgie und Passions(Oster)Spiel, als Einschub, sind nicht immer deutlich. Man möchte nun im Relief die *elevatio* des Crucifixus erkennen. Dazu würden die Engel, wenngleich nicht mit dem klagenden Ausdruck, und das Tuch gut passen. Aber warum ist Christus dann nicht lebend dargestellt? Zwar wurde das Kreuz bereits auf dem Weg *zum* Grab mehrfach »erhoben«. Aber die Antwort läßt sich nur finden, wenn wir abermals die Ebene wechseln.

Denn die kultische Inszenierung der Passion bediente sich der sakramentalen Realität, indem *neben* dem Kreuz oder *anstelle* des Kreuzes die konsekrierte Hostie verwendet wurde. Ein Züricher Ordo von 1260 polemisiert vergeblich gegen den »absurden« Brauch, den sakramentalen Leib Christi zu bestatten, als sei dieser tot[4]. Die Bestattung des Corpus Domini in einem Grablinnen breitete sich als Brauch dennoch weiter aus, ja wurde noch aktueller, als sie in die Diskussion um die »Realität« des Sakraments geriet, die seit dem 12. Jh. als tangible Realität des Fleisches Christi aufgefaßt wurde[5].

4 *Young*, Drama 132: durch eine solche Zeremonie komme es dazu, daß die Eucharistie den lebendigen *Corpus Christi* als *mortuum repraesentat quod est . . . absurdum*. Die dogmatische Fixierung übersieht aber die implizierte Simultaneität von Christi Menschentod und Gottesleben, die in den einschlägigen Bildern eine solche Rolle spielt.

5 Dazu *H. de Lubac*, Corpus mysticum (Paris 1949²). Unter den wichtigen Stellungnahmen s. die im Laterankonzil des Jahres 1215 approbierten Formulierungen Innocenz' III. De sacro altaris mysterio IV. 19 (PL 217, 869) unter Berufung auf Joh. VI, daß *panis sicut vere mutatur in carnem ipsius* (cf. Christi), *ita vere mutatur in ipsum*. Dabei spielt der Begriff der Transsubstantiation, d. h. der Verwandlung der Substanz des Brotes in jene *corporis Christi*, eine große Rolle für die Entwicklung der Vorstellung von der »Realpräsenz« Christi, welche die Mystik, und nicht nur diese, zum Erlebnis der Hostie befähigte, das auf das Erlebnis der Imago Pietatis übertragen wurde. Vgl. auch, zur offiziellen Lehrmeinung der Kirche, die einschlägigen *Quaestiones* in der *Summa theologica* des Thomas v. Aquin, Teil III, Quaestio LXXIII-LXXXIII (z. B. LXXV.1, daß *in hoc sacramento . . . sit corpus Christi secundum veritatem*, nicht nur *secundum figuram* oder *sicut in signo*, was nicht mit den Sinnen, sondern nur im Glauben zu erfahren sei, und zwar als Präsenz des Fleisches Christi; LXXV.4 über die *conversio substantialis* des Brotes in die *totam substantiam corporis* Christi; LXXVI.2; LXXVIII.2 und LXXXIII.1 dazu, daß *celebratio . . . huius sacramenti . . . imago . . . est repraesentativa passionis Christi quae est vera eius immolatio*, und folglich *ita altare est repraesentativum crucis ipsius, in qua Christus in propria specie immolatus est)*.

Alle Verständnisprobleme des Bildes entfallen nun, wenn wir in der Imago Pietatis ein Abbild der Hostie sehen dürfen. Dann bezieht sich das Bild, ohne einzelne Riten wörtlich nachzubilden, auf die Erhebung wie auf die Grablegung der Hostie oder auf beides in einem. Ja, es transzendiert möglicherweise den Kontext der Passionsliturgie und evoziert die »Erhebung der Hostie«, die damals in jeder Messe auf die Konsekration des Opferbrots folgte[6]. Dann wäre im Bild die Realität des Sakraments mit der Realität des historischen Opferleibs Christi – oder Tod in der Opferung und Leben in der Auferstehung – anschaulich ineins gesetzt, also ein Verfahren gewählt, das R. Berliner zur »Freiheit der mittelalterlichen Kunst«, komplexer sein zu dürfen als die begriffliche Sprache, gezählt hätte[7]. Das Argument setzt aber voraus, daß gerade diese Bildfigur Christi das Sakrament

6 Dazu *E. Dumoutet*, Le désir de voir l'hostie (Paris 1926); *P. Browe SJ*, Die Elevation in der Messe, in: Jahrbuch f. Liturgiewiss. 9, 1929, 20–66 und ders., Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter (München 1933, 1967²) 26 ff. Der früheste Beleg ist eine Verordnung des Pariser Bischofs Odo von Sully (1196–1208). Bei den Zisterziensern wurde die Elevation seit 1210 die Regel. Alsbald setzte sie sich allgemein durch. Zu den Gebeten und Andachtspraktiken des Volkes, die die Elevation als Kulmination der Partizipation am Meßgeschehen erkennen lassen, s. *Brower*, Verehrung 51 ff. Ablässe und Glockengeläute förderten den Brauch, mehrere Male am Tag in die Kirche zu eilen, nur um die konsekrierte Hostie »unverhüllt« zu sehen. »Sie anzuschauen, wurde eine der populärsten Frömmigkeitsübungen« (ebda 55). Der Anblick, der im Schakt genossen wurde, war gleichsam eine Antizipation der künftigen Gottesschau. Besonders aufschlußreich sind die Legenden von Unwürdigen, die die Hostie nicht sehen konnten (ebda 60), oder die Kultpraktiken mit blutenden Hostien, die sich seit dem 13. Jh. häufen. Nach den Worten eines Chronisten (14. Jh.) *maxime dependet devocio modernorum* von der Eucharistie, und die Margarete Ebner wurde »an den sarch (Sarg)« im Chor gerufen, um dort den »fronlichnam« Christi im Tabernakel zu finden (ebda 22 f.). Zu Kult u. Bild des euchar. Christus u. der blutenden Hostien *R. Bauerreiss*, Pie Jesu. Das Schmerzensmannbild und sein Einfluß auf die mittelalterl. Frömmigkeit (München 1931).

7 *Berliner*, Freedom passim

designieren konnte. Mit anderen Worten: daß sich der Betrachter 1. der Riten mit dem Sakrament erinnerte und die nötigen gedanklichen Operationen durchführen konnte, um die im Bild vermittelte Realität zu entschlüsseln, und daß ihm 2. die Imago Pietatis als Bildformel für das Sakrament geläufig war. Wir halten hier inne und wenden uns dem zweiten Beispiel zu.

Abb. 32 Das Berliner Altärchen, ein wohl deutsches Werk aus dem frühen 15. Jh., ist wiederum eine Präsentation Christi, an der aber diesmal nur ein Engel beteiligt ist. Der Sprachrealismus ist ein anderer, weil der Engel den Toten im Tuch unter der Schulter packt und dessen Haltung durch den Stützgestus rational veranschaulicht. Aber damit wird die dargestellte Realität nur um so problematischer. Denn es gibt keine biblische Situation, in der Christus als Leichnam von einem Engel gehalten wird. Welche Situation, wenn keine biographische, ist dann abgebildet? Der einzige biographische Kontext, in dem Christus als Leichnam in den Armen anderer hängt, ist die Kreuzabnahme. Aber daran war kein Engel beteiligt. Außerdem präsentiert der Engel den Toten so, als wolle er ihn *uns* präsentieren. Er stellt ihn nicht nur allgemein zur Schau aus, sondern bietet ihn uns gleichsam zum Empfang an. Man hat in ihm den Engel der Meßepiklese erkannt, der nach dem Gebetstext das auf dem Altar dargebrachte Opfer zum himmlischen Vater emporträgt[8]. Aber warum bietet die Trägerfigur die Opferfigur der Hostie dann uns, dem Betrachter, an? Eine kultische Situation, in welcher der Gläubige den Opferleib Christi in der Tat empfängt, ist die Kommunion.

Einen Schlüsseltext für die Vermittlung von historischer und kultischer Realität, von Kreuzabnahme und Kommunion, bietet die vielgelesene Vita Christi des Ludolph von Sachsen (M. 14. Jh.). Sie sagt dazu: »Es ist nämlich viel mehr, den Leib Christi von der Opferstatt des Altars entgegenzunehmen als ihn von der Opferstatt des Kreuzes herabzunehmen. Denn jene empfingen ihn in ihren Armen und Händen, diese aber im Mund und im Herzen«[9]. Der Text hat weder

8 Vgl. die Nachweise im Artikel von G. v. d. Osten, Engelpietà, in: RDK V, 1967, 602 ff.

9 Ludolph v. Sachsen, Vita Jesu Christi redemptoris nostri (Lyon 1519) f. VIi: *perinde enim est immo plus Christi corpus sumere de ara altaris quam de ara crucis. Illi enim acceperant eum in brachiis et manibus, sed isti sumunt eum in ore et cordibus.* Vgl.

den Zusammenhang zwischen Kreuzabnahme und Kommunion noch die Entstehung unseres Bildtypus begründet. Aber er bietet uns eine Perspektive an, indem er die visuelle Geste der Einladung an den Betrachter mit dem Empfang des Sakraments in der Kommunion erklärt und viceversa. Das ist mehr als nur gewußte Symbolik, die in das Bild »hineingelesen« wird. Indem der Betrachter des Bildes den

auch ebda f. CCXIu den Passus zum Altarsakrament als *memoriale* der Passion von Christi Menschennatur: man müsse also bei der Ostension eher sagen ›*ecce homo*‹, denn *homo patens fuit in illa ostensione et deus latens.* Vgl. auch *Parker* 73 ff.



Abb. 32 Berlin, Staatl. Museen. Südwestdeutsches Altärchen A. 15. Jh.



Abb. 33 Montalto, Reliquiar Sixtus' IV. (Paris um 1400).

Gestus des Darreichens sowohl wörtlich nehmen als auch auf sich beziehen konnte, war er zu einer Erlebnisweise des Bildes imstande, die der Bildrhetorik erst ihren spezifischen Sinn gibt.
Der sakramentale Realismus lieferte, wie man seit langem weiß, ein Angebot, wie die Imago Pietatis aufzufassen wäre. Er legitimierte den Sprachrealismus des Bildes, historische und kultische Realität simultan abzubilden. Eine Vision der Angela von Foligno (Anfang 14. Jh.) erhellt den Vorstellungsgrund, aus dem unser Bild interpretiert werden konnte. Sie sah »bei der Vorzeigung der Hostie in der Messe« ein Bild des Crucifixus, »als wäre dieser soeben frisch vom Kreuz abgenommen«[10]. Viele andere derartige Texte ließen sich an-

10 S. Vita der Angela von Foligno, verfaßt vom Franziskaner Arnaldus (Acta Sanctorum Januar. I, 186 ff., bes. 202): Bei der Elevation der Hostie (dazu s. Anm. 6) *apparuit*

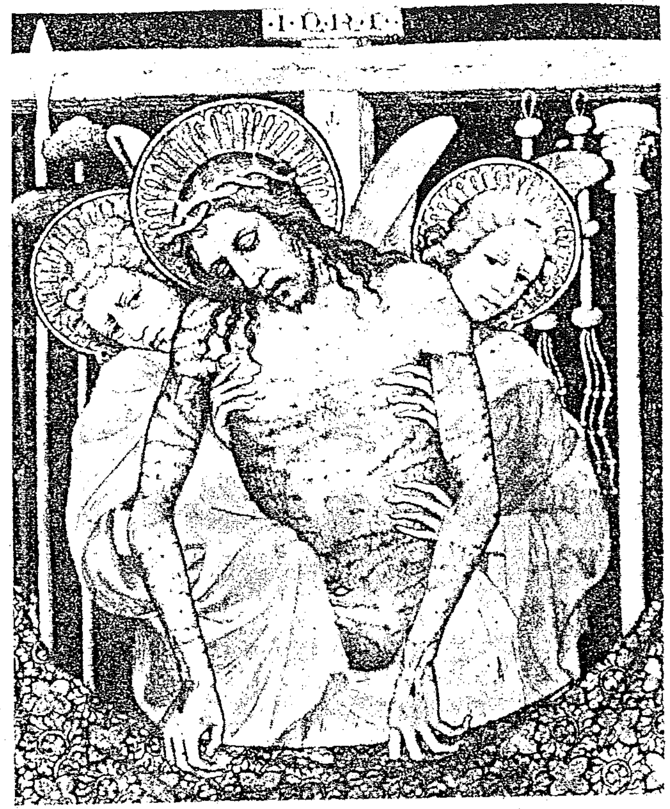


Abb. 34 Paris, BN Nouv. Acq. lat. 3090, p. 155. Très Belles Heures des Duc de Berry, E. 14. Jh.: Engelpietà.

schließen. Die Verwandlung des sakramentalen in den sichtbaren Leib war das Erlebnis der Präsenz Christi, das die Dogmatik für das Sakrament versprochen hatte. Die gewußte Realität wurde von Angela autosuggestiv in sichtbare Realität umgesetzt. Die geschaute Gestalt des Opfers im Zustand der Kreuzabnahme setzt materielle Bilder voraus, die so verstanden wurden, wie Angela ihre Vision ver-

mihi effigies illius benedicti Dei et hominis crucifixi, quasi tunc noviter de cruce depositi: cujus sanguis apparebat sic recens . . . et per vulnera effluens, daß die Heilige bei diesem Anblick *tanta compassione transfixa* wurde. Anschließend hörte sie *crucifixum super devotis . . . et . . . sibi compatientibus* die Worte des Richters beim Weltgericht sprechen, die den Seligen zugedacht sind. – Vgl. die Vision der Douceline († 1274) in Marseille, die Christus aus dem Tabernakel treten sah, aus allen Wunden blutend, »als ob er gerade vom Kreuz stiege« (*Browe*, Verehrung, op. cit. wie Anm. 6,21).

stand. In diesen Bildern, die ihrerseits auf die Kreuzabnahme rückbezogen waren, wurde das Sakrament im Wortsinne anschaulich.
Die Legende der Gregormesse, nach der sich die Hostie vor Gregors Augen in den lebendigen Passionschristus verwandelte, muß in diesem Zusammenhang gesehen werden[11]. Auch sie dient dem Wunsch, das Realitätsdefizit der Brotgestalt durch visionäre Verwandlung in sichtbare Körpergestalt auszugleichen. Als echtes Abbild des lebendigen Bildes, das Papst Gregor schaute, galt bezeichnenderweise die von uns schon besprochene Mosaikikone der Imago Pietatis von S. Croce in Rom[12]. Als Bildreliquie authentisierte sie noch einmal jene Bildgestalt, die auf den sakramentalen Christus bereits »spezialisiert« war.

Abb. 14

Stellt nun das Berliner Altärchen, das unser Ausgangspunkt war, Christus nicht nur im Sakrament, sondern – wie die Texte nahelegen – auch im Zustand der Kreuzabnahme dar? Und, ferner, gehört es überhaupt in den Kontext der Imago Pietatis? Auf die eine Frage läßt sich mit dem berühmten Reliquiar Sixtus' V. in Montalto antworten, das um 1400 in einer Pariser Goldschmiedewerkstatt als Altartafel geschaffen wurde[13]. Es liefert für die Bildkomposition des Berliner Altärchens eine wichtige Vorstufe, wenn nicht den Typus des Vorbilds. Dieses Werk nun erscheint im Inventar des Kardinals Pietro Balbo von 1457 als »große, silbervergoldete Altartafel, auf welcher der vom Kreuz abgenommene Christus in den Händen eines großen Engels getragen ist«[14]. Das ist sicher keine Deutung *ex post*. Der sakramentale Christus, der schon durch den Bildort der Altartafel evoziert ist, wird im Bild des vom Kreuz abgenommenen Opfers dargestellt.

Abb. 33

Die beiden Altärchen in Berlin und Montalto führen uns geographisch aus Italien und kompositionell von der Imago Pietatis weg. Aber es ist längst bekannt, daß ihre Bildform in der italienischen Bildtradition der Imago Pietatis wurzelt. In einem Amsterdamer Triptychon im Taschenformat, das wie die Tafel in Montalto im Pariser Milieu um 1400 entstand, weisen die beiden kanonischen Begleitfiguren Maria und Johannes auf diese Tradition hin[15]. In einer

11 Zuletzt *Vetter* 215 ff.
12 Kap. I Anm. 38 und Verzeichnis Nr. 31.
13 *G. Swarzenski*, op. cit. (wie Anm. 2) 69 f. und Abb. 2 sowie *Eisler*, op. cit. (Kap. III Anm. 49) 115 und Abb. 17 und *v. d. Osten*, op. cit (wie Anm. 8) zum Typus. Zur kunstgeschichtlichen Bestimmung s. *Th. Müller-E. Steingräber*, Die französische Goldemailplastik um 1400, in: Münchner Jahrb. Bild. Kunst 5, 1954, 38 f. 68 ff. (Katal. Nr. 5) und Abb. 10. Die 70 x 45 cm große Tafel war 1457 im Besitz des venezian. Kardinals P. Balbo in Rom, der sie zwischen 1457–1461 umgestalten ließ in der Fassung. 1586 wurde sie von Sixtus V. nach Montalto gestiftet.
14 S. Inventar *P. Balbos* (des späteren Paul II.) von dessen Sammlung im Palazzo Venezia: *Item una tabula argentea deaurata magna pro altari in qua est crucifixus depositus in cruce in manibus unius angeli magni . . . sub pedibus etiam ipsius crucifixi est sepulcrum in quo deponitur ipse crucifixus . . .*

15 Amsterdam, Rijksmuseum. Format 12,7 x 12,5 cm. Vgl. Müller-Steingräber, op. cit. (wie Anm. 13) 48, 72 mit Nr. 11 und Abb. 25–27; M. Meiss, French painting in



Abb. 35 Pisa, S. Francesco. Marmoraltar des Tommaso Piseno.

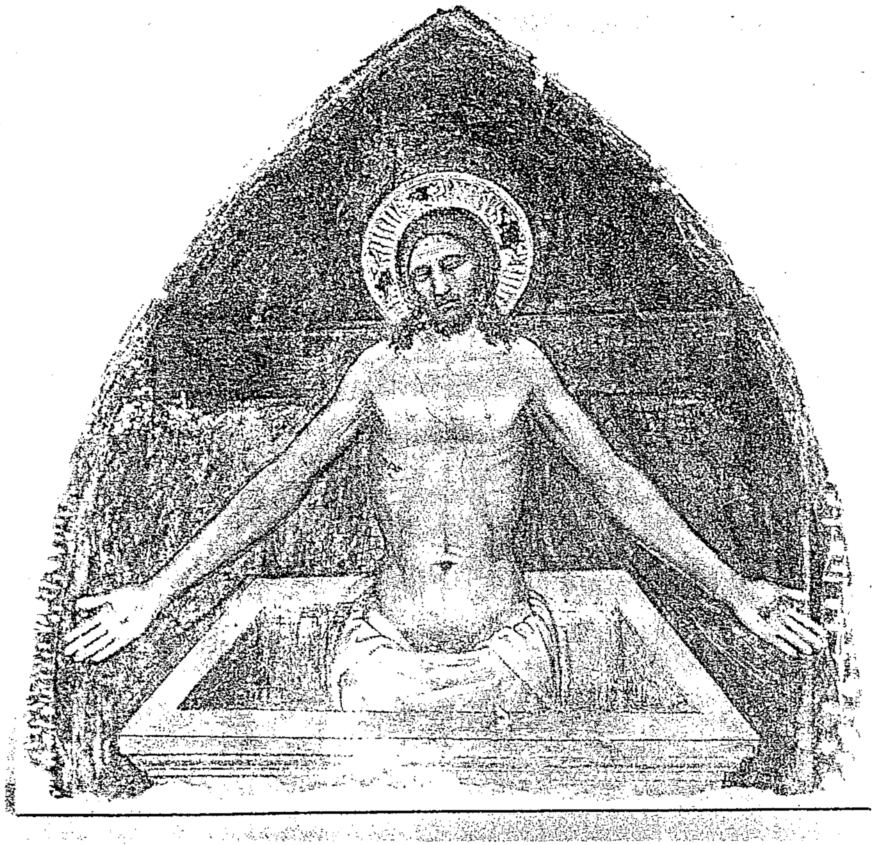


Abb. 36 New York, Cloisters. Fresko aus Florenz 14. Jh.

bb. 34 Miniatur der Très-Belles-Heures de Notre-Dame, die der Duc de Berry um 1382 in Auftrag gab, ist die »Engelpietà«[16], diesmal mit zwei abstützenden Engeln, durch die Halbfigur Christi mit der gleichen Imago Pietatis verknüpft, von der die Beispiele in Amsterdam und Montalto die Armhaltung beibehalten haben. Auf einem Stein-
bb. 35 retabel des Tommaso Piseno in S. Francesco in Pisa ist die »Engelpie-

the time of Jean de Berry. The late 14th cent. and the patronage of the Duke (London 1967) Abb. 572.

16 Paris, Bibl. Nat., Nouv. acq. lat. 3093, p. 155. Vgl. *M. Meiss*, op. cit. (wie Anm. 15) Abb. 15.

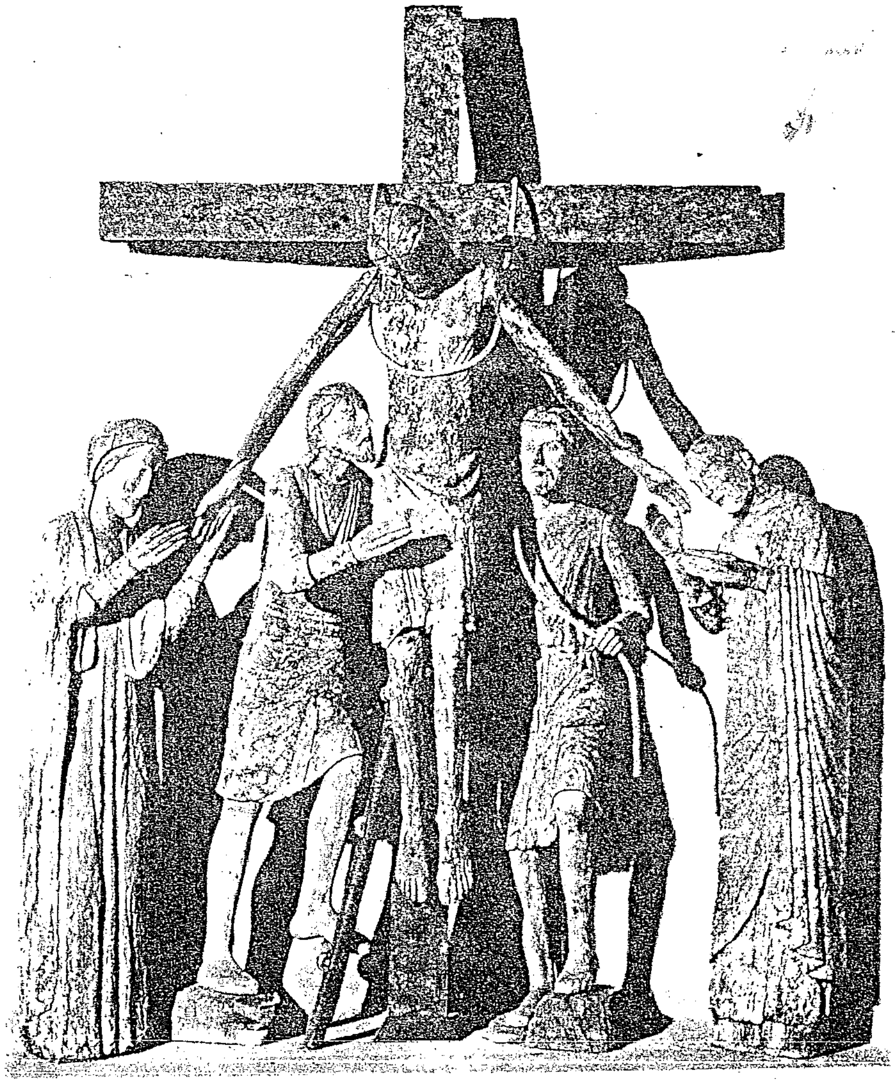


Abb. 37 Pescia, Oratorio S. Antonio. Kreuzabnahme 13. Jh.

tà« auf italienischem Boden bezeugt[17]. In der venezianischen Quattrocento-Malerei wurde sie eine beliebte Bildform, seit sie von Dona-

17 *J. Braun* S. J., Der christliche Altar in seiner geschichtl. Entwicklung II (München 1923) 310, 468 und Taf. 212.

tello auf der Tabernakeltür des Hochaltars im Santo zu Padua gestaltet worden war[18]. Vielleicht dürfen wir rückblickend auch G. Pisanos Kanzelpult hier anschließen.

Halten wir zunächst fest, daß das Berliner Altärchen in der Tradition der Imago Pietatis steht und daß seine Anspielung auf die Kreuzabnahme offenbar ein Topos ist, so läßt sich dieser Topos auch für die früheren italienischen Beispiele nachweisen. Dazu wollen wir einen
Abb. 36 besonderen Gestus untersuchen, den die Imago Pietatis seit dem zweiten Viertel des Trecento adoptierte: den Gestus weit geöffneter und gerade ausgestreckter Arme. Er verändert das halbfigurige Bildnis gegenüber der ursprünglichen Formulierung und scheint in dessen Totsein den Widerspruch lebendigen Agierens zu tragen. Dieser Gestus stammt aus der Kreuzabnahme. Mehr noch: er stammt aus einer bestimmten Formulierung der Kreuzabnahme. Wir finden ihn in einer Fülle lebensgroßer Statuengruppen aus Holz, welche im italienischen Dugento die Kreuzabnahme abbilden. Ein Beispiel unter
Abb. 37 vielen ist die Gruppe von S. Antonio in Pescia[19]. Sie zeigt Christus noch mit den Füßen am Kreuz angenagelt. Seine Arme sind, ohne abgestützt zu werden, symmetrisch vom Körper abgewinkelt. Maria und Johannes scheinen im Begriff, seine Hände zu ergreifen und zu küssen.

Die Gruppe, die als Kultbild des Crucifixus im szenischen Kontext der Kreuzabnahme zu verstehen ist, wurde bislang im Hinblick auf ihre einstige kultische Funktion nicht untersucht. Verschiedene Indizien weisen aber darauf hin, daß sie von Konfraternitäten in die

18 Zur Rekonstruktion im Rahmen der originalen Gestalt des Altars s. *J. White*, Donatellos High Altar in the Santo in Padua, in: Art Bull. 51, 1969, 1 ff. u. 119 ff., bes. 125 u. Abb. 34 e.

19 *Francovich*, 1937, 5–57, mit Abb. 61 (Abbildung nach der Restaurierung und Rekonstruktion des alten Zustands Burlington Magazine 89, 1947, bei S. 55). Bei de Francovich sind 10 Gruppen monumentaler Kreuzabnahmen, ganz oder in Teilen, ermittelt. Drei weitere Gruppen erschließbar oder erhalten s. Ausstellungskatalog: Sculture lignee mediovali (Museo Poldi Pezzoli, Mailand 1957) Nr. 15, 17 und 18. Übrige Lit.: *G. de Francovich*, Scultura mediovale in legno (Rom 1934); *G. de Francovich-F. de Maffei*, Scultura lignea mediovale (Mailand 1957); *E. Carli*, La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo (Mailand 1960); *E. Panofsky*, Early Netherlandish painting (Harvard Univ. Press 1953) 273 f. und *Parker* 180 ff. Vgl. auch Kap. VI C, S. 225 ff.

Lauden und wohl auch Passionsspiele eingebracht, in Prozessionen herumgeführt und öffentlich zur Schau gestellt wurde[20]. Eigentüm-

20 Vgl. die Angaben zur Gruppe von Tivoli, Kathedrale (13. Jh.) bei *G. C. Crocchiante*, L'istoria delle chiese della città di Tivoli (Rom 1726) 42 ff. Die Gruppe war im Altar des SS. Crocifisso eingeschlossen, und nur an den höchsten Festen sowie an den Frei-

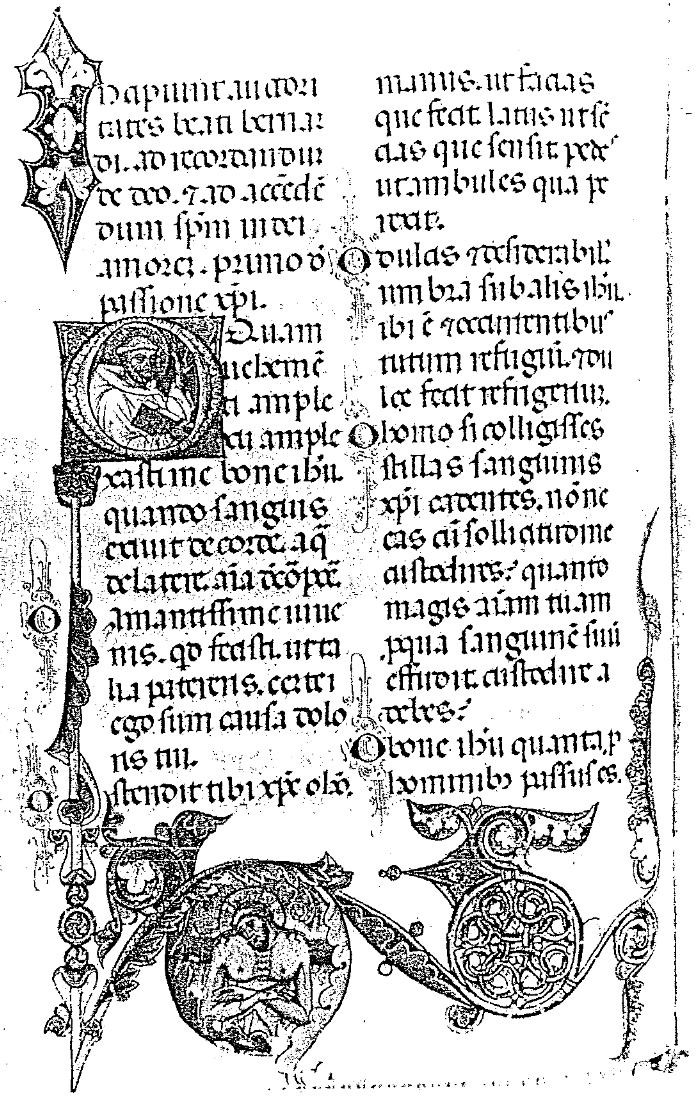


Abb. 38 Florenz, Laur. XXV. 3, f. 183v (Emilia 1293–1300).

lich ist der Gestus Christi, der eigentlich ein Umarmungsgestus ist. Die Metapher, daß der Crucifixus den Gläubigen umarmt, war in der Bernhard-Vita vorgedacht worden[21]. Sie taucht wieder auf in dem berühmten Hymnus *Planctus ante nescia*, der zu Marienklage und Passionsspielen gesungen wurde: »Zur Umarmung eilt herbei! Während er am Kreuzesstamm hängt, bietet er sich mit ausgestreckten Armen den Liebenden zur gegenseitigen Umarmung an«[22]. Es ist möglich, daß die Marienklage vor solchen Statuengruppen vorgetragen wurde, von denen die Imago Pietatis den spezifischen Gestus zitiert. Der Gestus artikuliert das halbfigurige Bildnis mit der Anspielung auf ein geläufiges Motiv aus der Kreuzabnahme und assimiliert es auf diese Weise dem Bild des vom Kreuz abgenommenen Christus (s. auch S. 227).

Die Analogien zwischen der skulpierten Kreuzabnahme und der gemalten Imago Pietatis verdichten sich noch, sobald die gemalte Christusfigur zur dreifigurigen Beweinung erweitert wird. Sie schließen jetzt auch die Gesten von Maria und Johannes ein, die Christi Hände ergreifen, verehren und vorzeigen. Fra Angelicos berühmte Beweinung in München drückt gleichsam eine Reverenz für
bb. 94 das alte Kultbild aus, und eine Beweinung aus dem Umkreis Ghirlandaios (Vermächtnis Sammlung Lanz, jetzt Groningen) spielt
bb. 93 ebenso deutlich auf das Schema z. B. in der Version der Gruppe von S.

---

tagen im März wurde sie dem ganzen Volk vorgeführt und von einer Confraternität mit *versi esprimenti la passione di Cristo e il Miserere* adressiert. Sie soll der lokalen Legende nach auf wunderbare Weise aus dem Libanongebirge nach Tivoli gekommen sein.

21 *S. Bernardi* vita prima (PL 185, 420): als B. den Crucifixus *devotissime adorabat*, geschah das Wunder. Christus, *separatis bracchiis a cornibus crucis, videbatur eundem Dei famulum* (Bernhard) *amplectantem ac astringere sibi.* – Dazu und zu den entsprechenden Bildformulierungen *Vetter*, Iconografia 212 ff. und *Vetter* 197 ff.

22 Zu diesem berühmten Hymnus des 12. Jh.s, der in den paraliturgischen Marienklagen und Passionsspielen einen prominenten Platz behauptete (zu den Spielen oben Anm. 3 und unten Kap. VI C) s. *Young* Drama I, 496–98 (mit Abdruck des Textes und Zuschreibung an Gottfried von St. Viktor); *G. M. Dreves*, Analecta hymnica medii aevi Bd. 20 (1895) 156 ff. und bes. *Meier* 153 ff. Unsere Formulierung in Strophe 13 b (*Young* 498): *In amplexus ruite,/dum pendet in stipite,/mutuis amplexibus/parat se amantibus/manibus extensis.* Vgl. auch S. 236.

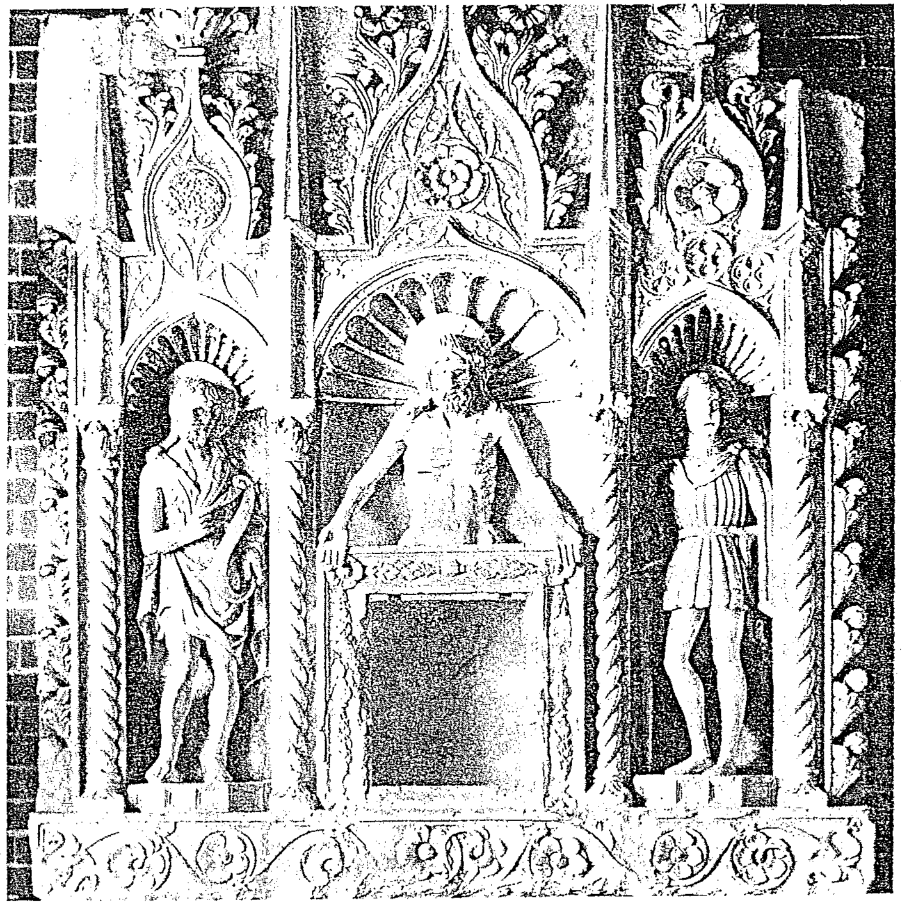


Abb. 39 Boston, I. Stewart Gardner Mus. Venezian. Retabel 15. Jh.

Miniato an[22a]. Die beiden Quattrocento-Bilder sind überhaupt erst verständlich, wenn ihre Anspielung auf die Gruppenskulptur des Dugento bemerkt wird.

Die Imago Pietatis wurde aber schon im Sinne der Kreuzabnahme verstanden, *bevor* der Gestus auftaucht. In dem mehrfach zitierten
Andachtsbuch des Dugento in Florenz steht sie bei einem pseudo- *Abb. 38*
bernhardinischen Text, der von der heftigen Umarmung Bernhards

---

22a *H. W. van Os – M. Prakken*, The Florentine paintings in Holland 1300–1500 (Amsterdam 1974) 49 f. Nr. 20 und Tafel.

durch den Crucifixus spricht[23]. Die Halbfigur vor dem Kreuz, an das Christus dennoch nicht genagelt ist, konnte im Westen, wie in Byzanz, als Bildnis des vom Kreuz herabgeholten Messias aufgefaßt werden. Diese Auffassung wurde in einer folgenden Etappe der Bildgeschichte in Anschauung umgesetzt. So paßte sich das Bild dem Verständnis an, das man von ihm schon zuvor besaß.

Bedeutet es zugleich aber auch den sakramentalen Christus? Ein solches Verständnis wird zwingend nahegelegt, wenn der Bildort auf die Eucharistie verweist. Im Zentrum der Predella eines Altarbilds ist die Imago Pietatis dem Opferplatz des Altars materiell benachbart und symbolisch verbunden. Gerade hier war sie auch im Gestus der Umarmung anzutreffen. Auch über Sakramentsnischen war sie in
Abb. 39 diesem Gestus heimisch. Auf einem venezianischen Retabel in Boston wird sie von Johannes dem Täufer als Bild des Opferlamms vorgestellt[24]. Der Zeugnistext des Johannes »Dieses ist das Lamm Got-
Abb. 40 tes« ist dem Bild auf einer Pax-Tafel (?) Hans Multschers (ca. 1458–1460) beigeschrieben[25]. Auf einer Tafel Giambonos (ca. 1432)
Abb. 41 im Metropolitan Museum ist die im Grab stehende Halbfigur liturgisch charakterisiert durch das reich bestickte, der Altarbedeckung dienende Corporale, das die Äquivalenz von Sarkophag und eucharistischem Altar designiert[26]. Endlich ist die Gestalt mit dem Umarmungsgestus in Miniaturen von Statuten venezianischer Bruderschaften um 1500 bezeugt: hier ist sie in einem Kelch plaziert, den zwei Engel tragen[27]. Ein verlorenes Bild Sittows, das vermutlich die

---

23 Vgl. S. 62, 217 und Verzeichnis Nr. 12.

24 *U. Middeldorf,* Three sculptors of the Veneto represented at Fenway Court, in: Fenway Court 1973, 1974, 6 ff. und Katalog: Sculpture in the Isabella Stewart Gardner Museum (Boston 1977) 128 f. Nr. 159.

25 Exemplare der Plakette (10,3 x 7,7 cm) in Berlin, Staatl. Museen und Cleveland: *M. Tripps,* Hans Multscher. Seine Ulmer Schaffenszeit 1427–67, 1969, 66, 269 f. und Abb. 252).

26 Verzeichnis Nr. 26. 54,9 x 38,8 cm (47 x 31,1 cm). Blut und Dornenkrone im Relief, die Wunden eingetieft. Vielleicht die Tafel, die Giambono 1431 nach Treviso sandte. Lit.: *F. Zeri-E. E. Gardner,* Catalogue of the Metropolitan Museum. Venitian School (New York 1973) 26 und Taf. 23; *N. Land,* Michele Giambono (Ph. D. Diss., Univ. of Virginia 1974) 24 ff. und 151 ff.

27 Vgl. London, BL 17047, fol. 1v (Mariegola del Corpo di Cristo) *(H. Schrade,* in: Deutschkundliches, F. Panzer z. 60. Geburtstag, Heidelberg 1930, 176 ff.) und Prince-



Abb. 40 Cleveland, Mus. of Art. Bronzetäfelchen H. Multschers.

Engelpietà darstellte, wird im Inventar Karls V. als »Heiliges Sakrament, getragen von zwei Engeln« beschrieben[28].

Hier schließt sich der Kreis, und es erweist sich, daß Angela nur einer Konvention Ausdruck gibt, als die das Corpus Domini in der sichtbaren Gestalt des vom Kreuz abgenommenen Christus erblickt. Die sakramentale Realität, die in der physischen Präsenz des geopferten Christus in der Hostie auf dem Altar besteht, wurde im Bild des sakramentalen Christus sichtbarer erlebt als im zwar anwesenden, aber anikonischen sakramentalen »Original«. Die Anspielung auf die Elevation der Hostie in G. Pisanos Kanzelpult und die Anspie- *Abb. 31*

---

ton, Art Mus., Nr. [40–401], fol. 13v (Mariegola d. Scuola del . . . corpo di Christo . . . in la giesia di S. Maria Mater Domini, Venedig 1512).

28 *G. v. d. Osten,* Engelpietà, op. cit. (wie Anm. 8) 603.

Abb. 32 lung auf den Kommunions-Empfang der Hostie im Berliner Altärchen waren erst möglich, nachdem der Betrachter im Bild die Realität der Hostie und in der Hostie die Sichtbarkeit des Bildes zu erleben bereit war. Der Kult gab gleichsam die Regieanweisungen für dieses Erlebnis. Die Erhebung der Hostie und die Überreichung der Hostie in der Kommunion füllen sich mit einem Erlebnisgehalt, der in die Passion Christi rückprojiziert wurde. Es ist wichtig, daß der Betrachter des Bildes zugleich Zeuge der »kultischen Gesten« war, die liturgische und historische Realität ineins setzten. Diese Gesten waren folglich im Bild abrufbar. Sie bezogen aus dem Kult ihre Aktualität und aus dem evozierten Passionsdrama ihre psychische Ausdrucks-



Abb. 41 New York, Metrop. Mus. Tafel des Giambono (c. 1435).

kraft. Der Künstler wählte die Gesten der Bildfiguren nicht frei, sondern aus einer kollektiv verständlichen Realität, mit der er die Realität des Bildes vermitteln konnte. Die Orientierungsfunktion der Kunst ist damit eindrucksvoll demonstriert.

Der sakramentale Realismus, der im getöteten Opferleib den lebenden Retter suggeriert, schuf die Voraussetzungen für den sprachlichen Realismus der Bilder und legitimierte auch Bildgestalten, die, wie die Figur des toten und doch aktiven Christus, sonst gar keinen Sinn ergäben.

Das gilt auch für jene Bilder, die nicht das Sakrament selbst (auf der Predella, am Tabernakel) abbilden, sondern in einem anderen Kon-

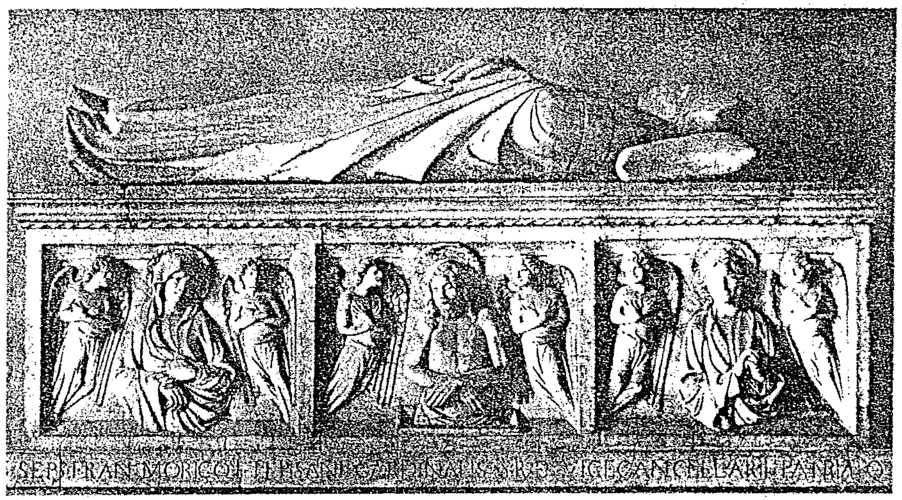


Abb. 42 Pisa, Grab des Erzbischofs Scarlatti († 1363).

text stehen (Andachtsbild, Epitaph), und also nicht auf die semantische Gleichsetzung von Bild und Sakrament beschränkt sind. Das »Bild des Erbarmens«, in dem der Retter und Tröster mit dem Betrachter Zwiesprache hielt, war auf diese Realität angewiesen. Eine »Pietas mit zwei Engeln«, wie es im Kontrakt heißt, auf dem Grab Abb. 42
des Pisaner Erzbischofs Scarlatti († 1362)[29] ist dafür ein Beispiel wie

29 *M. Weinberger,* Nino Pisano, in: Art Bull. 1937, 85 und Abb. 36.

bb. 43 auch ein Epitaph in Bourges[30] – eine »Engelpietà« im Funktionsraum des privaten Grabbilds, deren »Zeigegestus« durch den zurückgezogenen Vorhang gegenüber allen früheren Beispielen signifikant verstärkt ist. Der Betrachter, verkörpert in der knienden Betfigur, erlebt die Erscheinung der Imago Pietatis als seine eigene Schau.

*

Mit dem Begriff »Zeigegestus« wollen wir ein neues Argument einleiten, das die Referenzen auf Kultobjekte (Sakrament) und Kulthandlungen (Ritus der Kreuzklage) in ihrer sozialpsychologischen Bedeutung erweisen soll. Es ist allgemein akzeptiert, daß religiöse Bilder seit dem 13. Jh. neue Bildmittel anwenden, um eine neue Bildwirkung zu erzielen. Die Bilder beginnen zu »reden«. Statt nur Abbilder *von* etwas zu sein, das sie nur vertretungsweise darstellen, wollen sie den Betrachter mit eigenen Mitteln von der Präsenz dessen überzeugen, das sie darstellen. Eine Bildrhetorik entsteht, die das Auge zu beeindrucken weiß. Der Funktionsraum, in welchem diese Bilder ihre Rhetorik entwickelten und aus dem sie ihre Kommunikationsfähigkeit erwarben, ist der Bereich des kirchlichen Kults. Hier vollzog sich ein analoger Wandel der Darstellungshandlungen und -formen, der die Präsenz eines Publikums mit anderen Erwartungen und Ansprüchen indiziert. Das vielbesprochene »Schaubedürfnis«[31] ist soziologisch noch nicht genügend erhellt. Es ist indirekt aus einer neuartigen Vermittlungsaktivität des Kults zu erschließen, die immer mehr zur sichtbaren Demonstration ihrer Kultobjekte und bühnenmäßigen Darstellung ihrer Kultinhalte neigte. Das Publikum will, um es kurz zu sagen, wenigstens sehen, was es glauben soll, und auf diese Weise an der Realität des Kults partizipieren.

Die genannten Vorgänge im Kultbereich sollen mit drei Beispielen

30 *M. Meiss*, French painting in the time of Jean de Berry. The late 14th century and the patronage of the Duke (London 1967) 62 Abb. 433; *Th. Müller*, Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400–1500 (Pelican History of Art, 1966) Taf. 25 B.

31 E. Meyer, Reliquie und Reliquiar im Mittelalter, in: Festschrift C. G. Heise (Berlin 1950) 55 ff. zum Folgenden. Vgl. auch *Belting*, Import.



Abb. 43 Bourges, Mus. Jacques Cœur. Epitaph A. 15. Jh.

skizziert werden, bevor wir daraus Folgerungen ableiten. Beginnen wir mit der *Inszenierung* des *Altarsakraments*. Die Erhebung der Hostie, durch die der Priester dem Volk das verwandelte Brot vorzeigt, wird seit dem frühen 13. Jh. fester Bestandteil jeder Messe[32]. Das Vorzeigen hat die Qualität einer *Demonstration*, daß die Verwandlung geschehen sei, und den Sinn einer *Aufforderung*, die Eucharistie zu verehren. Es sei nebenbei vermerkt, daß die Elevation der Hostie im Kontext der Osterriten früher bezeugt ist und dabei die Auferstehung aus dem Grab symbolisiert[33]. War seit dem frühen 13. Jh. die Hostie *vorgestellt* worden, so wurde sie seit dem frühen 14. Jh. *ausgestellt* oder, wie der dafür übliche Begriff besagt, ausgesetzt[34]. Die *elevatio* geschah *innerhalb*, die *expositio* geschah *außerhalb* der Messe und bot so das Objekt des Gemeinschaftskults für die Privatandacht an. Dazwischen liegt die Frühentwicklung des Fronleichnamkults, der das *Corpus Domini* mehr als Reliquie denn als Opferbrot vorstellte und zum Mittelpunkt neuer Kulthandlun-

32 Anm. 6.

33 *Young*, Drama 122 ff. und 128. Schon vor der *elevatio* des Osterritus wurde die Hostie gelegentlich bei der Prozession zum Grab erhoben (ebda 128).

34 *Browe*, Verehrung, op. cit. (wie Anm. 6) 141 ff. zu Aussetzungen des Sakraments innerhalb und vor allem dann außerhalb der Messe, begleitet von Andachten seit dem 14. Jh.

gen (z. B. Prozessionen) machte[35]. Das Fest existierte ab 1264 im Bistum Lüttich, setzte sich aber in der Gesamtkirche erst ab 1317 und in manchen Städten Italiens noch später durch. Die Verspätung einiger Bildformen des sakramentalen Symbolismus in Italien gegenüber dem Norden ist dadurch erklärt. Aber die Tendenz zur Schaustellung der Hostie ist auch in Italien früh bezeugt. Wunderberichte von blutenden Hostien haben die Imagination des Volks angeregt, Visionen Vorstellungsmuster geliefert, mit denen das Volk sich den neuen Kult aneignen mochte.

Wie die Hostie, so war auch die *Reliquie* Gegenstand einer *rituellen Schaustellung*, die immer größere Ausmaße annahm und immer detailliertere Regiemittel entwickelte. Fixdaten sind hier schwer zu gewinnen. Die Ausstellung von Reliquien ist seit der christlichen Antike bezeugt. Ihre Praxis war aber geschichtlichem Wandel unterworfen. Fixierte Ausstellungstage werden im Spätmittelalter Massenveranstaltungen von Pilgern. Ausstellungsorte sind Bühnen vor der Kirche, von denen herab die Reliquien vorgeführt werden. Das Schaugerüst, der sogenannte Heiltumsstuhl, und die Schauzeremonien sind schon 1239 für die Ankunft der Konstantinopler Reliquien in Paris bezeugt[36]. Die Massenliteratur und Massengraphik haben im 15. Jh. von dieser Ausstellungspraxis profitiert, doch sie nicht begründet. Schon seit dem späten 12. Jh. führt man in St. Peter
›b. 6 in Rom die Bildreliquie der Veronica (Vera Icon) auf dem Balkon ihres Reliquienziboriums vor[37]. In Paris zeigten die französischen Könige im 13. Jh. dem Volk das Kreuzesholz offenbar von der offenen Loggia im Obergeschoß der Ste Chapelle[38]. Wir müssen uns mit wenigen Hinweisen auf diese Vorgänge begnügen.

---

35 *Browe*, op. cit. 71 ff. zum Sakramentsfest Corpus Christi und 89 ff. zu Prozessionen mit dem Sakrament.

36 S. Gauthier de Cornut, Erzbischof von Sens, Acta translationis (*Comte de Riant*, Exuviae sacrae Constantinopolitanae, Genf 1877, 55) zu dem »großen Schaugestell« *(eminens pulpitum)*, das vor den Mauern von Paris aufgebaut wurde, um den *loculus* mit den neu angekommenen Reliquien von seiner Plattform aus zeigen zu können. Zum Brauch solcher Zeigungen allgemein s. *G. F. Koch*, Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jh.s (Berlin 1967) 30 ff.; *Belting*, Import.

37 S. Kapitel III, Anm. 55.

38 *Koch*, op. cit. 143.

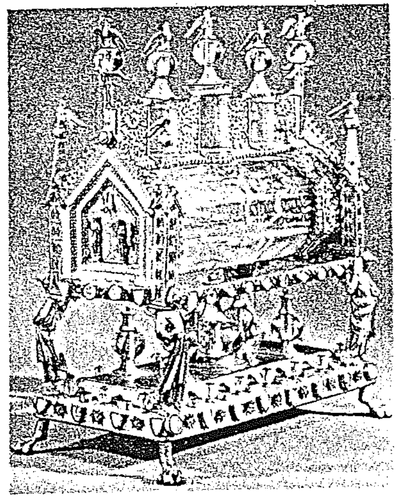


Abb. 44 New York, Cloisters. Chasse aux Oiseaux.

Die *Formgestaltung* des *Reliquiars* ist ein weiteres Symptom für die neue Schaustellung des Kultobjekts. Seit dem frühen 13. Jh. entstehen Reliquienostensorien mit Glaszylindern, in denen die Reliquie sichtbar gemacht ist. Die »redenden Reliquiare«, die in der Gefäßform die Körperform der Reliquie anzeigen (Kopf, Arm)[39], waren vorausgegangen. Erst die Ostensorien, die nicht nur Behälter, sondern zugleich Schaufenster ihres Inhalts sind, lösen das Postulat ein, daß sich Realität erst in der Sichtbarkeit erfüllt und beweist. Warum die Sichtbarkeit als Zeugnis für die Existenz von Realität plötzlich wichtig wird, läßt sich nicht rasch beantworten. Wir verweisen auf unsere Bemerkungen zu den sozialen und religiösen Wandlungen der Zeit zurück (S. 38 ff.). *Abb. 44*

Das Vorzeigen wird universell zum Gestus, der einlädt und zugleich beweist: einlädt *zum* Schauen und beweist *durch* Schauen. Der Akt der Schaustellung bedient sich der neuen Reliquiarform des »Schaugefässes«[40]. Aber das neue Reliquiar ist nicht nur transparent, son-

---

39 *J. Braun*, Die Reliquiare des christlichen Kults und ihre Entwicklung (Freiburg i. Br. 1940) 301 ff. und 380 ff. sowie *Meyer*, op. cit. (wie Anm. 31) 58 ff. Vgl. auch *Belting*, Import und *M. M. Gauthier* in ihrem Beitrag zu Band II der Atti des XXIV. Congr. Internaz. Storia dell'Arte in Bologna, 1978 (Mailand 1980).

40 *Braun*, op. cit. 55 ff. (zur Bezeichnung der Reliquien-Ostensorien als *monstrantia* seit dem 14. Jh.), 301 ff. und 377 ff. sowie *Meyer*, op. cit. (wie Anm. 31) 61 ff. und *Belting*, Import.

dern selber mit einem Zeigegestus versehen. Es stellt seinen Inhalt permanent aus, wenn zwei Trägerengel die Rolle des Schaustellers übernehmen. Auf maasländischen Reliquiaren des 12. Jh.s stehen die Trägerengel der Kreuzreliquie noch in einem ikonographischen Kontext, in dem sie Teil des eigentlichen Bild*inhalts* sind[41]. Seit dem 13. Jh. werden sie selbständige Vorführfiguren. Zwei etwas jüngere Beispiele mögen dies illustrieren. Ein byzantinisches Tafelreliquiar

Abb. 45 im Louvre wird durch zwei kniende Engel, ein Ostensorium in S. Domenico in Bologna durch zwei stehende Engel so vorgeführt, daß die statische Reliquie in perpetuierter Schaustellung inszeniert ist[42].

Die Inszenierung der Reliquie mit einem Zeigegestus ist eine Rhetorik, die wir in der Rhetorik der zuvor besprochenen Bilder wiederfin-

Abb. 31 den. Die beiden Engel auf G. Pisanos Kanzelpult stellen die Imago Pietatis ähnlich aus wie die analogen Trägerfiguren eines Ostensoriums die Reliquie. Das gleiche gilt für die Engel eines Altarfrontales in Aquileia (ca. 1330), die einen Clipeus mit der Imago Pietatis zwischen sich halten[43], und für die Très-Belles Heures de Notre Dame

Abb. 34 des Duc de Berry im Bild der Engel-Pietà (S. 116).

Der Vergleich solcher Bilder mit Reliquiaren gewinnt zusätzlich Gewicht für unser Argument, wenn wir uns in Erinnerung rufen, daß das Reliquienostensorium dem eucharistischen Ostensorium sowohl in der Gefäßform wie in den Riten der Ausstellung und Prozession zeitlich voranging. Der Zusammenhang zwischen Reliquie und Eucharistie ist vor diesem Hintergrund evident. Das Verständnis der Bilder gewinnt durch den Vergleich mit den Kultgeräten. Freilich führt der Vergleich zu keiner Äquivalenz, denn das Bild unterliegt anderen Gesetzen und muß Hauptfigur und Trägerfiguren in einen bildhaften Kontext fügen, den die anikonische Reliquie von ihren Trägerfiguren nicht in gleichem Maß erzwingt.

---

41 *Braun*, op. cit. Abb. 237, 238 sowie Ausstellungskatalog ›Rhein und Maas‹. Kunst und Kultur 800–1400 (Köln 1972) Nr. G 5.

42 *Braun*, op. cit. Abb. 104 und 224. Das Statuettenreliquiar (z. B. Stefanus, der seine Reliquie vorzeigt) wird dem Typus mit vorzeigenden Engeln zeitlich vorangegangen sein. Vgl. dazu *Belting*, Import.

43 *W. Wolters*, La scultura veneziana gotica (1300–1460) (Venedig 1976) 157 Nr. 20 und Abb. 57.

Dennoch ist die Analogie auffallend, die zwischen den zeigenden Reliquiaren und den zeigenden Bildern besteht. Man könnte geradezu von *imagines monstrantes* sprechen. Die Gesten des Einladens und Vorführens, die die Bilder machen, sind mehr als nur interne Formwandlungen, die man dem »Fortschritt« der Kunst zugute halten möchte. Sie erfüllen eine Verständigungsfunktion, indem sie dem Betrachter einen Gegenstand der Verehrung gleichsam mit Ausrufezeichen »ins Bild setzen«. Und sie referieren auf eine Realität, die im Funktionsraum des Kults von jedermann erfahren werden konnte. Nicht zufällig sind die Hauptfiguren der religiösen Bilder zugleich die Titulare der wichtigsten Kulte (Feste, Riten usw.). Die vielzitierte Psychologie des Andachtsbilds ist so sehr auf die Inszenierung

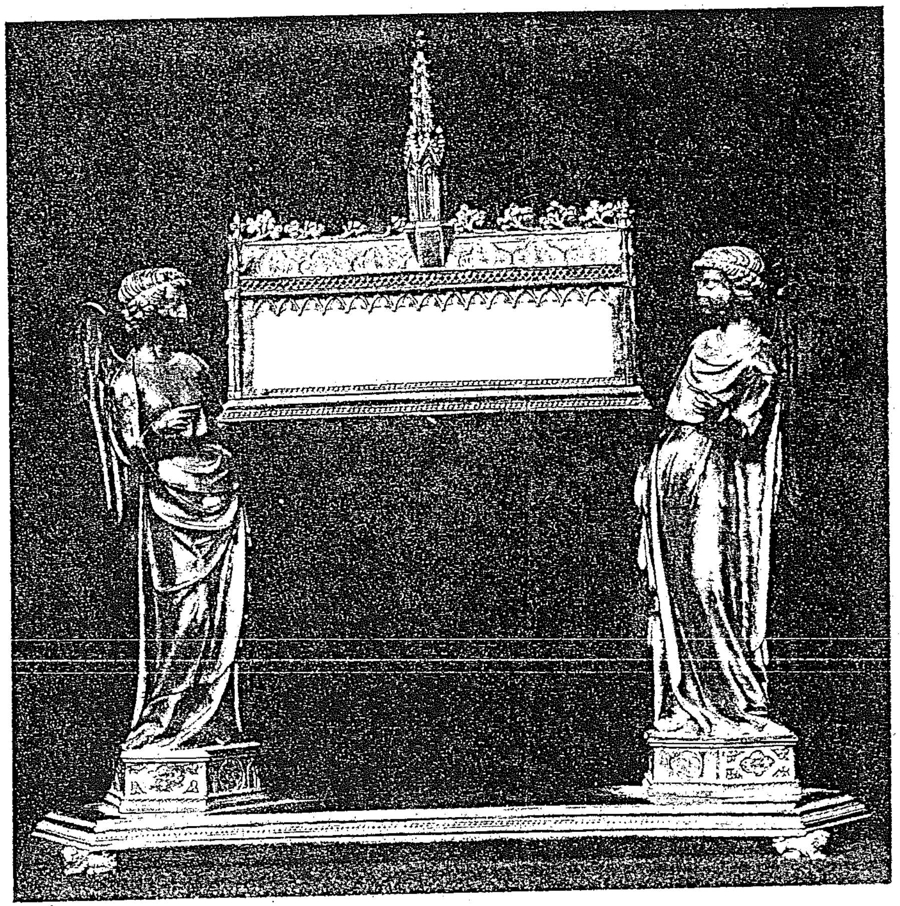


Abb. 45 Bologna, S. Domenico. Reliquiar.

des öffentlichen Kults rückbezogen, daß das private Element sekundär wirkt – wenn es auch freilich bestimmte Sprachvarianten angeregt hat.

Man muß sich das Wechselverhältnis zwischen der Rezeption des Kults und jener des (Kult)Bilds bewußt machen, um die sozialpsychologische Funktion der in den Bildern entwickelten Rhetorik würdigen zu können. In der Tat gerät das viel untersuchte Problem der Sprachwandlungen im Andachtsbild hier in ein neues Licht. Die Demonstrationsgeste ist nicht so sehr »Gesprächsform« eines privaten Dialogs als vielmehr Mittel der Kultinszenierung. Indem sie den Gläubigen zum Schauen und Verehren auffordert, nimmt sie Appellcharakter an.

Von hier aus erhalten wir auch einen neuen Zugang zum Verständ-
. 46 nis jener Mutter-Sohn-Gruppe des sogenannten Vesperbilds, das in Italien ähnlich oder gleich wie die Imago Pietatis benannt wurde, nämlich Pietà[44]. Pietà ist ein Schlüsselwort der Klagegesänge aus der Passionsliteratur und meint nicht nur das Mitleid des Betrachters für den toten Christus *und* seine Mutter, die ihn beweint, sondern auch das erhoffte Mitleid Christi und seiner Mutter für den Betrachter, der um seine Rettung bangt. Die mystische Kontemplation hat im Norden vielzitierte Metaphern gefunden, in denen sie beispielsweise den auf den Schoß der Mutter gebetteten Leichnam Christi auf den »Schoß der Seele« erbittet[45]. Wir möchten hier, zumindest für die

---

44 Zur Deutung des Vesperbilds gibt es eine lange Forschungsgeschichte, beginnend mit *W. Pinder*, Die dichterische Wurzel der Pietà, in: Repertorium f. Kunstwiss. 42, 1920, 145–163. Vgl. die Übersicht über die Diskussion bei *W. Krönig*, Rhein. Vesperbilder aus Leder u. ihr Umkreis, in: Wallraf-Richartz-Jahrb. 24, 1962, 98 ff. und *J. H. Emminghaus*, Vesperbild, in: Lexikon der christl. Ikonographie 4, 1972, 450 ff. – Hervorzuheben sind die Studien von *E. Reiners-Ernst*, Das freudvolle Vesperbild u. die Anfänge der Pietà-Vorstellung (München 1939); Berliner 112 ff.; *T. Dobrzeniecki*, Medieval sources of the Pietà, in: Bull. Musée National de Varsovie 8, 1967, 5 ff. und *Suckale* 194 f. (mit Betonung der Zeigefunktion sowie der Mittlerrolle der Marienfigur, die zur Verehrung der Wunden Christi einlädt – also einer der unseren nahkommenden Sicht).

45 H. Seüse (Suso), Büchlein der ewigen Weisheit (Deutsche Schriften ed. *K. Bihlmeyer*, Stuttgart 1907) 276: *Owe, reinu zartu frouwe, nu beger ich, daz du mir din zartes kind in der toetlichen angesiht bietest/uf die schoze miner sele, daz mir nach minem vermuggene geistlich und in betrahtunge werde, daz/dir do wart liplich.*

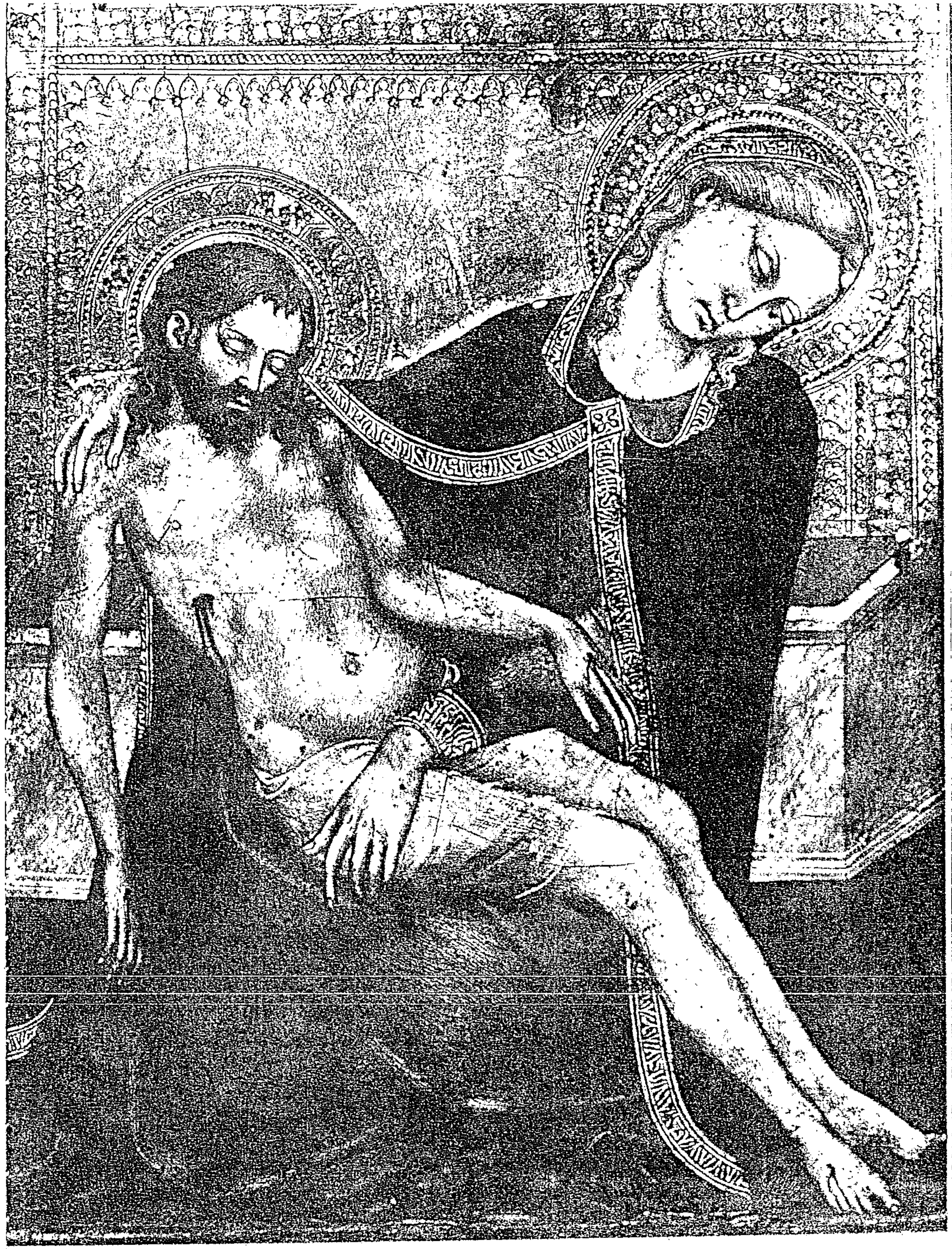


Abb. 46 Paris, Samml. du Luart. Giov. da Milano, Vesperbild.

italienischen Beispiele, eine andere und ergänzende Sicht vorschlagen. Bekanntlich besteht die Gruppe aus tragender und getragener Figur, aus Mutter und Sohn. Maria ist hier gleichsam die Monstranz für die Ausstellung des geopferten Christus, den sie vorzeigt und mit dessen erbarmungswürdigem Aussehen sie das Erbarmen des Betrachters weckt. Maria als »Sitz der Weisheit« ist ein alter Topos. Mit der kindhaft kleinen Figur des Toten auf dem Schoß, auf die wir



Abb. 47
Rom, Bibl. Vat. Barb. Lat. 4406, f. 133. Engelfresko aus S. Paulo flm A. 14. Jh.

später zu sprechen kommen werden, ist der Zusammenhang mit diesem Topos noch aufrechterhalten. Eine Frühform der Zweiergruppe mit dem Leichnam Christi in Italien zeigt aber eine andere mögliche Bildanregung, denn sie kennt bezeichnenderweise noch gar nicht Maria, sondern wählt als Trägerfigur des »ausgestellten« Leichnams einen Engel. Das römische Fresko aus dem frühen Trecento in S. Paolo flm erinnert in seiner unbiblischen Verbindung von *Abb. 47* Leichnam und Engel an das gleichzeitige Kanzelpult in Berlin: auch hier mögen Kultinhalt (Sakrament) und Kultpraktiken (Riten) die Realität bereitgestellt haben, auf die sich das Bild bezieht[46].

Bekanntlich hat sich die kanonische Gruppe der Mutter mit dem toten Sohn auf dem Schoß als Import aus dem Norden in Italien nur zögernd durchgesetzt[47]. Dafür war die italienische Malerei reich an anderen Präsentationsformen, in denen die Mutter den toten Sohn vorzeigt. Auf Simone Martinis Pisaner Retabel und auf R. Oderisios Ta- *Abb. 29* fel mit den Arma, die wir beide schon besprochen haben, wendet sie sich klagend an den Betrachter und zeigt diesem Christus in der Gestalt der Imago Pietatis. In einem Paduaner Grabfresko Altichieros ist sie gleich zweimal vertreten, indem sie einmal, ähnlich wie der Engel auf dem Berliner Altärchen, den Christus darreicht und zum anderen in einer weit ausholenden Geste ihn dem Betrachter vorzeigt[48]. Eine unvergeßliche Gruppe von Mutter und Sohn, die den Gedanken der Pietà ohne deren übliche Bildformel auf originelle Weise formuliert, hat Jacopino di Francesco auf einem Trecento-Re- *Abb. 48*

46 *St. Waetzoldt*, Die Kopien des 17. Jh.s nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom (1964) Nr. 583 und Abb. 322: innere Eingangswand von S. Paolo flm in Rom (Datierung Waetzoldts: Pontifikat Johannes' XXII); P. Hetherington, Pietro Cavallini: a study in the art of late Medieval Rome (London 1979) 97 ff. und fig. 135.

47 *W. Körte*, Deutsche Vesperbilder in Italien, in: Röm. Jahrb. f. Kunstgeschichte 1, 1937, 1–138 (grundlegend) und, ergänzend, *Wolters*, op. cit. (wie Anm. 43) 262 u. Abb. 732–738, sowie 263 und Abb. 749. Es handelt sich oft um Import oder Auftragsarbeiten für Deutsche, zumindest im Anfang. In Padua lautet der Auftrag auf *unam ymaginem b. Virginis cum crucifisso in brachiis (Wolters* 263). Vgl. auch *Meiss*, op. cit. (wie Anm. 30) 182 ff. mit Abb. 638–42, 645, 647, 635. *G. Swarzenski* (Italien. Quellen der deutschen Pietà, in: Festschrift H. Wölfflin, München 1924, 127 ff.) hatte dagegen motivische Anregungen aus Italien auf die Entstehung der Pietà betont.

48 Padua, Santo. Capp. S. Felice. Vgl. *Meiss*, op. cit. (wie Kap. IV Anm. 15) Abb. 547; *G. L. Mellini*, Altichiero e Jacopo Avanzi (Milano 1965) Taf. 117–118 und *H. W. Kruft*, Altichiero und Avanzo (Diss. Bonn 1966) 13 ff. und 43 ff.

tabel in Bologna geschaffen[49]. Hier umarmt Maria noch einmal den toten Sohn, der schon im Grab liegt, und redet den Betrachter zugleich an, mit ihm und ihr Mitleid zu haben. Der beigeschriebene

49 Bologna, Pinacoteca Nazionale, Polyptychon mit Darbringung im Tempel (Inv. 159), ca. 1365 und vielleicht aus S. Maria Nuova stammend: *A. Emiliani*, La Pinacoteca Nazionale di Bologna (Bologna 1967) 141 ff. Nr. 41 und *F. Arcangeli*, Pittura bolognese del '300 ed. C. Gnudi (Bologna 1978) 128 ff. und Taf. XX.

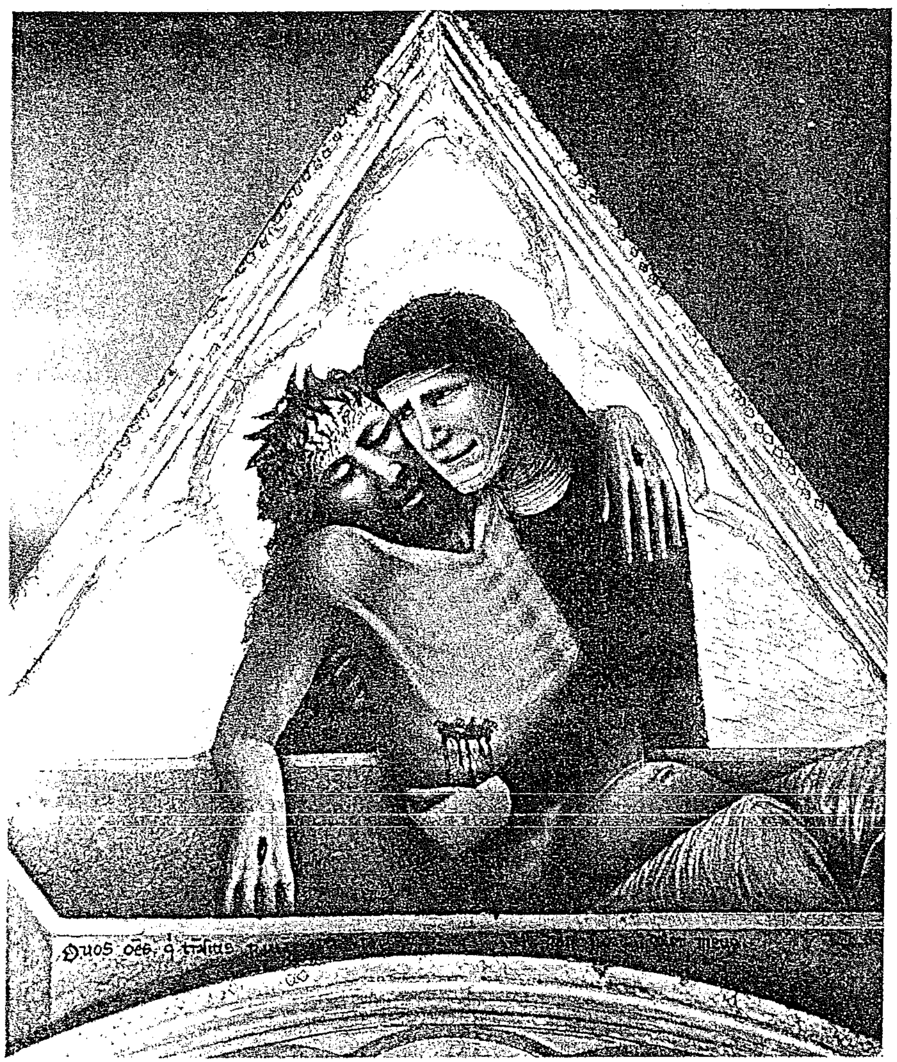


Abb. 48 Bologna, Pinac. Naz. Polyptychon des Jacopino da Francesco, c. 1360, Detail.

Text »Seht doch her, die ihr vorübergeht, und fragt euch, ob es einen Schmerz gibt, der meinem Schmerz gleicht« (Lamentationen des Jeremias I.12), ist Maria in den Mund gelegt[50] (dazu Anhang VIII B).

Die Zweiergruppe Jacopinos bringt uns zu einem letzten Aspekt, um Darstellung von Realität und Realität der Darstellung zu untersuchen. Die Trägerfigur ist hier nicht auf Tragen und Ausstellen beschränkt, sondern führt den Gegenstand von Opfer und Klage in einem deklamatorischen Pathos vor, das für eine kultische Schaustellung zunächst unangemessen erscheint und deswegen wiederum den Gedanken an private Ausdruckswünsche nahelegen mag. Dennoch führt uns das Bild gerade mit dieser Rhetorik wiederum in den Funktionsraum des Kults zurück. In einer »Spielart« des Kults erhalten wir geradezu Anweisungen, um die Sprachmittel des Bildes zu verstehen. Die Klagegesänge Mariens oder *Planctus* unter dem Kreuz, die zunächst als selbständige Hymnen verfaßt worden wären, wurden spätestens seit dem frühen 13. Jh. in die Karfreitagsliturgie eingeführt[51]. Eine Rubrik des 13. Jh.s aus Toulouse teilt mit, daß sie von der auf Tüchern verhüllten Kanzel von zwei Mönchen als Wechselgesang zwischen Christus und Maria gesungen wurden und daß die Tücher auch Schutz gegen die Menge boten, die von den Gesängen in große Erregung versetzt zu werden pflegte[52]. Zu der Inszenierung gehörte die fast völlige Dunkelheit, die Christi Verlassenheit indizierte. Nur eine einzige Kerze brannte noch, und sie symbolisierte Maria, die als einzige ihrem Sohn treu geblieben war.

In einer Rubrik des 14. Jh.s aus Friaul finden wir die Marienklage inzwischen in einer dramatisierten Form als Spiel vor, das nach der liturgischen Kreuzanbetung vor dem Crucifixus stattfand; zwei Darsteller in Trauerkleidung haben dabei die Rollen der Maria *(sub ty-*

50 Dazu s. die Ausführungen S. 288 ff. mit Belegen für die Verwendung des Threnos in Dichtung, geistlichem Spiel und bildender Kunst.

51 Vgl. Anm. 3 sowie *A. M. Lépicier*, Mater Dolorosa (Paris 1948); *Meier* 145 ff. Vgl. auch Kap. VI C S. 236.

52 *Young*, Drama I, 698: *Ita Planctus dicitur in cathedra predicatorii, et debet esse coperta ... de cortinis ... ad finem quod ... cantantes ... Planctum non possint videri a gentibus nec ipsi videant gentes, ut securius possint cantare sine timore, quia forte videndo gentes turbarentur.*

pus Mariae) und des Johannes verkörpert[53]. In einem *Planctus*-Text des 14. Jh.s aus Cividale finden sich detaillierte Regieanweisungen, wie die Gesangsrollen mit stilisierten, aber dramatischen Gesten unterstützt werden sollten[54]. Christus war dabei ein Bildwerk. Die lebenden Personen entfalten aber eine Gestik, in der wir unschwer das Repertoire der Gestik in den Bildern wiederfinden. So wenden sich Maria und Johannes »an das Volk« und zeigen ihm mit »erhobenen« oder »ausgebreiteten Armen« den Crucifixus »als das Opferlamm« vor. Wichtig ist die dialogische Rollenverteilung von Maria und Johannes, die sowohl *miteinander* wie auch *zum Volk* als auch *über den Crucifixus* sprechen, seufzen und Tränen vergießen und so den Bildern entsprechen, wo sie die Imago Pietatis oder den Crucifixus auf beiden Seiten flankieren. Wichtig ist die Aufteilung der Textstrophen auf Sprechrollen und deren Fixierung an bestimmte Gesten. Mehr noch: Maria wird der gleiche Klagetext Jeremiae in den Mund gelegt, der den Bildern beigeschrieben ist. Wenn Maria dann fortfährt: »Weint mit mir!«, so hat eine andere Darstellerin das Publikum schon vorbereitet: »Wer weinte nicht, wenn er die Mutter Christi in solcher Trauer sieht«[55]? Jacopinos Bologneser Retabel und Oderisios Tafel drücken das Weinen im Bilde eindrucksvoll aus. Auch die Gesten der Ohnmacht Mariens, ihre blasse Farbe usw. die

---

53 Eine ausführliche Beschreibung in einem Regensburger Codex des 15. Jh.s: *Young*, Drama I, 504 ff.: *veniant duo scolares, indutis vestibus lamentabilibus, sub typus b. Virginis et s. Johannis, et plangant ante Crucifixum alternatim planctum: Planctus ante nescia* (vgl. Anm. 22) *et alium: Hew, hew! Virgineus flos,* worauf die feierliche Anbetung des Kreuzes und anschließend die Grablegung des Crucifixus folgten.

54 *Young*, Drama I, 507 ff.: die Regieanweisungen lauten z. B. *hic percutiat manus, hic ostendat Christum apertis manibus (für Maria), Hic demonstret populum proiiciendo se, Hic vertat se ad Mariam, suas lacrimas ostendendo* (für Johannes), *Hic amplectet unam Mariam ad collum, Hic ostendat latus Christi* (also die Seitenwunde), *Hic ostendat angelum* (der Verkündigung, die zugleich mit der Weissagung Simeons über den künftigen Schmerz Mariens identifiziert wird), *Hic amplectet Johannem* (für Maria), *Hic se flexis genibus ante crucem* (für Magdalena), *Hic volvet ad aliam partem amplectendo Magdalenam* (für Maria), *Hic terget sibi lacrimas, Hic se percutiat ad pectus* (für Magdalena) *Hic se vertat ad homines manibus apertis, Hic ostendat Christum. Hic ad oculos suos ponat manus, Hic ostendat crucem, . . . Coronam spineam, . . .latus* (für Maria. Vgl. auch Kap. VI c.

55 *Young*, op. cit. Z. 90 und 93.

in Kreuzigungsbildern topisch sind, werden alle in diesen und anderen Texten erwähnt. In volkssprachlichen Texten kulminiert die Marienklage in der Aufforderung »Habt doch Mitleid mit mir« (Pietà vi prende), womit wir an den historischen Namen des Vesperbildes in Italien erinnert werden[56]. In dem Spiel von Cividale wird endlich eine weitere Steigerung erreicht, wenn Maria auf Christi Seitenwunde zeigt[57]. Genau das tut sie in Giovanni da Milanos Bild der »Kreuzabnahme« in der Accademia von Florenz, das nichts weiter als eine Trecento-Spielart der Pietà ist[58]. Hier ist auch der übliche Kontrast zwischen der rhetorischen Aktivität der Klagefiguren und der stummen Passivität des Crucifixus (Imago Pietatis) wiederzufinden, der die Passionsspiele immer mehr von der literarischen Tradition des Christus-Maria-Dialogs entfernt. Die Imago Pietatis konnte als Bildformel so lange unverändert bleiben, weil sie nicht den Akteur, sondern den Adressaten der Akteure abbildet. In den italienischen »Klagebildern« ist die dramatische Grundsituation der Klage um den toten Christus noch lange Inszenierungsmuster geblieben, und der lebend-tote »Schmerzensmann« der nordalpinen Kunst hat dieses Muster erst spät verändert.

Abb. 5

*

Wir können nun aus allen diesen Beobachtungen aus den Kultzeremonien und begleitenden Kultspielen einige Schlüsse ziehen. Unsere eingangs gestellte Frage zielte ja auf die im Bild dargestellte Realität und ihre Vermittlung an den Betrachter. Was bedeutet es für diese Frage, daß das Andachtsbild in der Mimik und Gestik seiner Klagefiguren an die Aufführungen der Klage in den »Heiligen Dar-

---

56 *L. Razzolini* (ed.), Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal sec. XIII al XVII: Dispensa CLXII: La passione del NS Gesù Cristo, poema attributo a *G. Bocaccio* (Bologna 1878) 11 ff. (zur Zuschreibung an den Sienesen Niccolò Cicerchia s. N. Sapegno, Storia letteraria d'Italia: Il Trecento I, Mailand 1942², 542) bes. 68 Nr. CXCV: *O tutti voi che passate per via/Attendete e videte, se dolore/Simil si trova a la gran doglia mia./Pietà vi prenda del mio dolce amore (Christus)/per consolare me triste Maria . . .*

57 Vgl. Anm. 54.

58 Verzeichnis Nr. 13.

stellungen« (Sacre Rappresentazioni) der Kultspiele erinnert? Und was bedeutet es, daß die Imago Pietatis im Trecento mit einem Gestus ausgestattet wurde, der aus den großen Kultbild-Gruppen der Kreuzabnahme aus dem Dugento zitiert ist? Die Kultspiele und die lebensgroßen Kultbild-Gruppen, die beide dem Passionsgeschehen gelten, geraten hier in einen Verweisungszusammenhang, der nicht länger ignoriert werden kann. Was bedeutet es endlich, daß unsere Bilder Zeigegesten und Präsentationsformeln enthalten, die in der Kulthandlung praktiziert (Elevation der Hostie, Empfang der Kommunion) und im Kultgefäß (Trägerfiguren von Ostensorien) fixiert waren?

Immer wieder wird unsere Aufmerksamkeit auf den Funktionsraum des öffentlichen Kults gelenkt, in dem die Bedingungen für das Erlebnis religiöser Realität bereitgestellt und in dem bestimmte Erlebnismuster institutionalisiert wurden. Realität war hier jene, die der Kult »repräsentierte«. Was ihr an Suggestion fehlte, wurde durch Glauben kompensiert. Aber die Suggestion der Handlungen, der Reliquien und Bilder war groß und wurde, je mehr Anschauung und Affektreize geboten wurden, größer. Der Partner ist ein Publikum, vor dessen Erregung die Kultdarsteller sich auf den Höhepunkten der Kultakte schützen mußten. Eine Wechselwirkung zwischen Erwartung und Erfüllung des Kulterlebnisses hat hier die Entwicklung angetrieben. Die seit dem 13. Jh. sich häufenden Visionsberichte zeugen beredt für den Wunsch, die im Gemeinschaftskult angebotene Realität noch unmittelbarer und plastischer zu erleben. Der Bedarf nach Realität wächst in einem Maße, den der Kult kaum noch befriedigen kann. Aber im Kult waren ihm Richtung und Ziele gewiesen.

Für die Bilder ergibt sich daraus die Erkenntnis, daß das Argument der privaten Kontemplation idealistisch überzogen wurde. Auch die Trennung zwischen dem gemeinschaftlichen Kult und der persönlichen Frömmigkeit, welche sich »die großen Themen der Theologie und Liturgie als persönliches Erlebnis«[59] aneignete, ist allzusehr auf Kontraste abgestellt worden. Die dialogische Meditation des Individuums, das sich in seinen Partner »einfühlt« und ihm im Bild persönlich zu begegnen sucht, soll als historische Bedingung für die Existenz und einige Bildformulierungen des religiösen Privatbilds nicht geleugnet werden. Dennoch ist das Andachtsbild »im stillen Kämmerlein« nicht *entstanden*, sondern setzt in seinen Themen und Formen kollektive Erfahrungen von Realität voraus: in den Themen die objektive Realität der Kultinhalte und in seinen Formen die subjektiv erlebbare Realität der Kultinszenierung. In den Klagegesängen und Kultspielen der Passionstage wurden Sprachformen des psychologischen Realismus geschaffen, die noch auf lange Sicht in kaum einem anderen Bereich der mittelalterlichen Kultur in dieser Zuspitzung möglich waren. Und in den Andachtsbildern wurde eine Bildrhetorik entwickelt, deren psychologischer Realismus eine neue Funktionssprache des Bildes schlechthin vorbereitete, die erst in der Renaissance generalisiert und regularisiert werden sollte. Hier wie dort stellten Texte und Bilder seit dem 13. Jh. Funktionsformen bereit, in denen sich die Wünsche des damaligen Menschen nach dem Erlebnis von mehr oder neuer Realität artikulieren und bestätigen konnten.

59 *v. Simson* 131.

V Die Passions-Ikone in Byzanz

A. Das Problem

Die Imago Pietatis war eine Ikone, bevor sie ein Andachtsbild wurde. Von der Ikone empfing sie ihre Bildgestalt gleichsam als Import aus dem Osten[1] (Kap. VI D). Man könnte es bei dieser Feststellung, sofern man sie beweisen kann, belassen und gleich zur Rezeptionsgeschichte der Ikone im Westen übergehen. Doch würde dann eine wesentliche Phase in der Geschichte des Bildes fehlen, in der dieses als Ikone ebenso erklärungsbedürftig ist, ja die gleichen Fragen aufwirft wie das westliche Folgeprodukt. In der langen Geschichte der östlichen Tafelmalerei ist es ein so junges Erzeugnis, daß seine zeitliche Priorität vor den westlichen Tafeln bewiesen werden muß[2]. Es wäre aber ein Mißverständnis, die Prioritätsfrage auf ein Datierungsproblem zu reduzieren, denn die Entstehung unserer Ikone war an semantische Funktionen gebunden, die in Byzanz früher entwickelt waren.

Man muß sich von verschiedenen Klischees trennen, um die hier untersuchte Ikone und ihre Funktion in der Liturgie richtig einschätzen zu können. Nicht nur die verbreitete Meinung, daß in der Ikonenmalerei ebenso wie in der Liturgie die Zeit gleichsam stillgestanden habe, sondern auch die Unterscheidung von offizieller Liturgie und privater Frömmigkeit wird in dieser einfachen Formel näherer Prüfung nicht standhalten.

Wir sprechen im Folgenden von einer *Bildnis-Ikone der Passion* oder einem *Passions-Bildnis*, um die Darstellungs*form* als jene Eigenschaft zu benennen, in der unsere Ikone sich von anderen Bildern der Passion, wie der Kreuzigung, unterscheidet. [*Abb. 49*] Das Bildnis, wie wir es hier verstehen (s. Vorbemerkungen S. 18 f.), wird sich als Funktionsform erweisen, die zugleich die Entstehung des Bildes plausibel macht. Aber es handelt sich um ein Bildnis besonderer Art. Unsere Ikone läßt sich in keine der beiden Gattungen einordnen, die die östliche Tafelmalerei entwickelt hat: sie ist weder eine reine *Bildnis-ikone*, in der alle Handlungsmomente fehlen, noch eine *szenische Ikone*, in der die Handlungsmomente dominieren. Mit der Pantokratorikone, die die eine Gattung vertritt, verbindet sie der Nah-Ausschnitt als Brustbild, [*Abb. 51*] und mit der Kreuzigung, die die andere Gattung vertritt, die Nacktheit und das abgesunkene Haupt eines Toten, und doch ist sie von beiden unterschieden. Die Pantokratorikone, eine der ältesten Bildschöpfungen im Osten, macht eine einfache Aussage, indem sie das Aussehen Gottes im Menschenporträt Christi reproduziert und auf diese Weise für ein zentrales Dogma der Christologie zeugt. Die Kreuzigungsikone hält den Erlösungsakt als histori- [*Abb. 4*] sches Geschehen auf Golgatha fest. Das Passionsbildnis ist weder ein zeitloses Abbild noch eine Erzählung von Handlung. Zwar enthält die Art, wie die Figur posiert, ein Handlungsmoment, doch läßt es sich nicht mit einer der bekannten Stationen der Passion identifizieren. Da Christus offenbar nicht an das Kreuz angenagelt ist, verweist seine aufrechte Position nicht auf eine bestimmte biographische Situation, sondern verlangt nach einer anderen Erklärung.

Die Ikone aus Kastoria, an der ich diese Feststellungen gemacht [*Abb. 49*] habe, stammt noch aus dem 12. Jh. und ist damit eines der ältesten Tafelbilder, auf denen das Passionsbildnis überliefert ist[3]. In unserem Kontext ist es von Interesse, daß sie auf der Rückseite ein Bild der Gottesmutter enthält, das ebenfalls eines Kommentars bedarf. [*Abb. 50*] Die junge Mutter, die doch über ihr Kind froh sein sollte, macht merkwürdigerweise eine solche Leidensmiene, daß man sie Mutter der Schmerzen nennen möchte, obwohl der Grund für ihren

1 Bibliographie s. S. 299.

2 In letzter Zeit wurde die östliche Priorität vor allem von *Stubblebine*, op. cit. (Kap. II Anm. 25) 3 ff. bestritten. Sie war aber immer, zumindest für einige Bildvarianten (z. B. gekreuzte Arme) zumindest bezweifelt worden, zumal davon die Idee einer Kreation durch die westliche Frömmigkeit bedroht war.

3 Verzeichnis Nr. 19.

Abb. 49 Kastoria. Bilaterale Passionsikone 12. Jh.

Abb. 50 Andere Seite von Abb. 49.


IC
XC


Schmerz zunächst nicht ersichtlich ist. Um das scheinbare Paradox zu verstehen, muß man die Marienfigur inhaltlich auf den toten Sohn der Frontseite beziehen, an den sie zu denken scheint, während sie ihn noch als Kind auf dem Arm hält. Damit ist eine Antithese formuliert, die aber noch keine Erklärung ist, sondern gerade der Erklärung bedarf. Die Antwort liegt in Homilien und Hymnen aus dem Ritus, zumal der Passionsliturgie bereit. Hier ist die Marienklage beheimatet, die als festen Topos die Rückerinnerung an die Kindheit Christi enthält und die Kontraste von einst und jetzt, von Geburt und Tod und von Glück und Leid als rhetorisches Mittel einsetzt, um die Wirkung zu steigern. Wir kommen darauf zurück. Die Antithese, die die bilaterale Ikone ausdrückt, ist Merkmal der rituellen Marienklage, die der Ikone nicht nur einen Sinn, sondern auch eine praktische Funktion lieferte, nämlich, dieser Klage zu dienen und sie zu personifizieren. Wenn die Marienseite liturgisch erklärt werden muß, gilt das gleiche für die Christusseite. Auch diese muß in der Liturgie eine Rolle gespielt haben. Aber welche?

B. Andere Bilder der Passion

Bevor wir diese Frage weiterverfolgen, soll das Untersuchungsfeld zunächst auf andere, analoge Bilder erweitert werden, die entweder in den Passionsriten nachweislich verwendet wurden oder sich doch aus deren Kontext oder Einfluß deuten lassen. Hier sind an erster Stelle jene Bilder zu nennen, die festgelegte Stationen aus dem historischen Karfreitagsgeschehen wiedergeben, nämlich Kreuzigung und Kreuzabnahme. Kreuz und Kreuzigungsikone sind schon früh als Kultobjekte oder Festbilder im Umfeld des Passionsritus nachweisbar[4], was keiner besonderen Begründung bedarf. Die »Vorstellung vom Kreuz als einem quasi-szenischen Element der Passions-Zeremonien« ist, wie Pallas gezeigt hat, alt und hat auch die Funk-

4 Dazu *Pallas* 76 ff. (Verwendung des Kreuzes bei Passionsriten zuerst im Narthex), 87 ff. (zur Kreuzigung als Festikone des Karfreitag). In der H. Sophia wurde, wie uns ein erhaltenes Typikon belegt, im 10. Jh. am Gründonnerstag und Karfreitag die Reliquie der hl. Lanze, die Christi Seite durchbohrte, verehrt (*J. Mateos*, Le Typicon de la Grande Eglise II, Rom 1963, 72 ff. und 78 ff.).

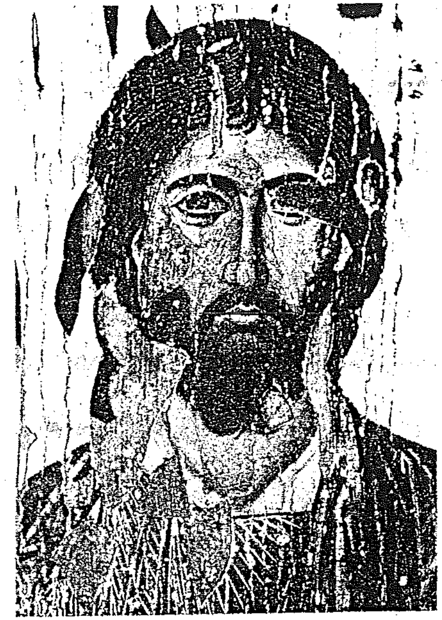


Abb. 51 Nikosia, Zypern. Pantokratorikone 12. Jh.

tionsgeschichte der Kreuzigungsikone mitgeprägt[5]. Tafelkreuze mit Bildern sind seit kurzem auch im Osten nachgewiesen[6]. In der Hagia Sophia zu Konstantinopel wurden zwei Kreuze verehrt, die für unser Argument noch eine Rolle spielen werden: eine »goldene Kreuzigung« von doppelter Lebensgröße hinter dem Altar und, im Bereich der Schatzkammer (Skeuophylakion), ein Kreuz, »an welchem alle Passions-Symbole (bzw. Arma: τὰ σύμβολα τοῦ πάθους τοῦ κυρίου) angebracht sind«[7]. Beide Kreuze sind seit dem 10. Jh. bezeugt; das letztere hatte, außer als Reliquiar der Arma zu dienen, noch die Funktion einer Reliquie, da sein Maß angeblich das in Jerusalem seinerzeit genommene Körpermaß Christi reproduzierte.
Auch im Falle der Kreuzigung lagen die Funktionen des liturgischen

5 *Pallas* 67.
6 *K. Weitzmann*, the painted crosses at Sinai, in: Kunsthistor. Forschungen O. Pächt zu seinem 70. Geburtstag (Salzburg 1972) 23 ff.
7 Konstantin VII. Porphyrogennetos, De Cerimoniis I. 1,1 (ed. *I. Reiske*, Bonner Corpus S. 15 f.). Vgl. dazu *Pallas* 69 *f.* und 74 f. mit weiteren Nachweisen zur Aufstellung des zweiten Kreuzes am Eingang des Skeuophylakion.

Bildes und des Kultobjekts nah beieinander. Natürlich war die Kreuzigung zunächst Teil des liturgischen Festzyklus und, als *historia*, nicht Abbild, sondern Erzählung, die den Inhalt des Passionsgeschehens veranschaulichte und allenfalls psychologisch vermittelte. Doch befand sich seit dem 10. Jh. eine dem Nikodemus zugeschriebene Kreuzigungsikone in Konstantinopel, die Kaiser Johannes I. Tzimiskes 975 aus Berytos hatte transferieren lassen[8]. Authentizität, die von einem Augenzeugen der Kreuzigung garantiert wurde, kreierte einen kultischen Status, wie er sonst nur der Reliquie und dem wahren Abbild zukam. Endlich ging die Kreuzigung materiell und symbolisch eine Liaison mit Reliquiaren des »wahren Kreuzes«
Abb. 52 ein, die ihre Realität aufwerten sollte. Der Deckel einer Staurothek, die im frühen 10. Jh. in Konstantinopel offenbar als Geschenk für die Kirche Roms entstand und dem Schatz von Sancta Sanctorum inkorporiert wurde, zeigt eine Darstellung der Kreuzigung, die nicht nur – durch ihren Kontext – eine liturgische Qualifikation erwarb, sondern in der Schilderung eines Ereignisses von liturgischen Texten Gebrauch machte. Wie R. Cormack nachwies, läßt sich die Marienfigur mit einer Karfreitagspredigt des Bischofs Georg von Nikomedien erklären, in der das Motiv des Küssens von Christi Gliedern bereits ausgebildet ist[9]. Die Sprache, in der das Geschehen nacherzählt, und die Erlebnisweise, in der es verlebendigt ist, vermitteln eine »realistische« Anschaulichkeit, von welcher der Maler Gebrauch machte. Er inszeniert seinerseits die Szene in der Tonart liturgischer Texte.

Neben der Kreuzigung dürfte auch die Kreuzabnahme früh Thema einer eigenen Ikone geworden und als solche in die Passionsliturgie eingeführt worden sein. Das Lavra-Kloster auf dem Athos besaß eine von Kaiser Nikephoros III. Botaneiates (1078–1081) gestiftete Ikone der Kreuzabnahme *(imaginem Christi e cruce depositi)*, die das Thema früh auf einer Einzeltafel bezeugt[10]. Erhaltene Exemplare da-

8 *Pallas* 88 unter Berufung auf Leon Diakonos, Histor. X. 4 f.

9 *R. Cormack*, Painting after Iconoclasm, in: Iconoclasm ed. *A. Bryer-J. Herrin* (Univ. of Birmingham 1975, 1977) 151 ff. – Die Homilie des Georg von Nikomedia, eines Parteigängers des Photios und Bischof vor 867 und nach 877, hat die Nr. VIII in der Edition PG 101, 1457 ff., vor allem 1488 und 1489.

10 Georgische Vita der hl. Johannes und Euthymios. verf. vom Presbyter Georg (la-



Abb. 52 Rom, Bibl. Vat. Mus. Sacro. Staurothek Byz. 10. Jh. Deckel.



Abb. 53 Oxford, Magdalen Coll. Ms 3, f. 104v. Ikone mit Namen Apokathelosis (Kreuzabnahme). Zeichnung (nach Velmans).

tieren aus dem 12. und 13. Jh., so eine Ikone in Kala (Georgien)[11] und eine andere in der Sammlung Stoclet, Brüssel[12]. Vielleicht spiegeln Elfenbeine des 10./11. Jh.s, wie sie im Exemplar des Kestner-Museums, Hannover, überliefert sind, die Existenz von noch früheren

tein. Übersetzung b. *P. Peeters*, in Analecta Bollandiana 36/37, 1917/19, 13 ff. u. bes. 26). Zur Kreuzabnahme vgl. auch *Pallas* 105 ff.

11 Kala (Georgien), Kirche von Lagurka (48,5 x 49 cm): *G. V. Alibegašvili*, in: Srednevekovoe Iskusstvo Rus; Grusija Moskau 1978) 158 ff. und bes. 160 ff.

12 *V. Lasareff*, Duccio and 13th cent. Greek icons, in: Burlington Magazine 59, 1931, 154 ff. und Taf. III.

Bildern, die möglicherweise als »Gruppen-Ikonen« mit mehreren Passions-Stationen angelegt waren[13]. Endlich verweist der Titel

Abb. 53 »Kreuzabnahme« *(Apokathelosis)*, der in einigen Beispielen unseres Passions-Christus erscheint, auf eine Ikone dieses Themas, deren Funktion von dem Bildnis übernommen wurde[14].

Die Grablegung, als dritte Station des Karfreitagsgeschehens, erhielt

Abb. 54 erst im 11. Jh. einen Platz im Repertoire einschlägiger Themen und wurde alsbald in eine Beweinung des toten Christus, also in einen *Threnos* oder Klagegesang Mariens umgebildet, wenn auch der Titel Grablegung *(Entaphiasmos)* erhalten blieb[15]. Dieses »neue« Thema der mittelbyzantinischen Malerei wurde offenbar keine selbständige Ikone oder hatte zumindest wenig Erfolg, denn es ist nur im zyklischen Kontext von Wandmalerei oder Kleinkunst erhalten. Wichtiger ist aber, seine »Karriere« im Licht liturgischer Texte zu sehen, die seine Regiemittel angeregt, ja seine Entstehung als Bild überhaupt erst zustande gebracht haben. Wie H. Maguire in seiner Arbeit »The depiction of sorrow in middle byzantine art« nachweisen konnte, war es die schon genannte Homilie Georgs von Nikomedien, ein Text des 9. Jh.s, dessen poetische Bildersprache in die gemalte Poesie der Beweinung umgesetzt ist[16].

Hier ist die rhetorische Antithese von Freud und Leid angelegt, die in der widerspruchsvollen Marienikone von Kastoria zutage tritt (S. 143),

---

13 *A. Goldschmidt – K. Weitzmann,* Die byzantin. Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jh.s II (Berlin 1934) Nr. 40 Vgl. auch Nr. 23 und 71.

14 Z. B. Oxford, Magdalen College, Cod. 3, fol. 104v: *T. Velmans,* Le dessin à Byzance, in: Fondation E. Piot, Monuments et Mémoires 59, 1974, 137 ff., bes. 164 und Abb. 25.

15 *K. Weitzmann,* The origin of the Threnos, in: De artibus opuscula XL, essays in honor of E. Panofsky ed. M. Meiss (New York 1961) 476 ff. – Wichtige Beispiele des Threnos, außer den bei Weitzmann besprochenen und außer dem überall reproduzierten Fresko der Panteleimonkirche in Nerezi (1164) (dazu *Hamann-Hallensleben,* 17 f. und Abb. 39): Miniatur im Lektionar Vat. Gr. 1156 fol 194v; Fresko in Kastoria, H. Anargyroi (E. 12 Jh.); Fresko in Kutsovendis, Zypern (M. 12 Jh.) (A. Pagageorgiou, Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus, Nikosia 1965, Taf. XV.1). Vgl. auch die Beispiele bei *Maguire* (Anm. 16) sowie *G. Millet,* Recherches sur l'iconographie de l'évangile ... (Paris 1916) 489–513 (Le Thrène).

16 *H. Maguire,* The depiction of sorrow in middle byzantine art, in: Dumbarton Oaks Papers 31, 1977, 125 ff. u. bes. 161 ff.



Abb. 54 Nerezi, Mazed. Panteleimonkirche. Beweinung, 1164.

und wir hören davon, daß Maria die Wunden des bewegungslosen Leichnams, die schweigenden Lippen des Schöpfers der Sprache und die geschlossenen Augen des Erschaffers des Lichts geküßt habe. In der Ich-Form redet sie den Sohn an, sie halte ihn, den sie als Kind an sich gedrückt habe, nun als Leichnam im Arm. Was ein biblisches Ereignis zu sein vorgibt, konstruiert in Wirklichkeit ein solches, und das Bild nimmt die Stimmungslage der Nacherzählung in liturgischen Texten an. Aber ich möchte noch zwei Schritte weitergehen. Die Homilie, von der die Rede ist, wurde spätestens im 11. Jh. fester Bestandteil der monastischen Liturgie Konstantinopels, näm-

lich als Lesung im sogenannten »Passions-Offizium« des Karfreitags[17], und diesem Gottesdienst folgte am Abend des gleichen Tages ein »Threnos-Offizium«, dessen Thema die rituelle Klage Mariens am Grab ihres Sohnes war[18]. Die Entstehung des Threnos-Bildes, das geradezu das Produkt des neuen Ritus war, spiegelt also einen Wandel der Liturgie und zugleich einen Wandel religiöser Erfahrung, die durch die Liturgie vermittelt wurde. Auch Kultobjekte, die als Reliquien-Originale aus der Passionsgeschichte reklamiert wurden, scheinen die religiöse Phantasie entzündet und auf diesem Wege die Bildformulierung bereichert zu haben. Der Salbstein des toten Christus, den man im 12. Jh. im Pantokratorkloster in Konstantinopel zur Schau stellte, war nicht nur ein authentisches Requisit aus dem biblischen Geschehen, sondern zugleich als Bildträger verstanden worden, denn er soll noch die Spuren der Tränen Mariens gezeigt haben, die auf ihn gefallen waren[19]. Wir hören von der Reliquie erst in der Folge der Ausbildung der rituellen Marienklage, die auch die Entstehung der Beweinungsszene angeregt hat. Eine liturgische Funktion hat die Beweinung nicht erhalten. Sie trat sie, wie wir sehen werden, an das Passionsbildnis ab, das als bilaterale oder Diptychon-Tafel die eigentliche Festikone des Threnos werden sollte.

Neben den einschlägigen Themen Kreuzigung – Kreuzabnahme – Beweinung finden wir endlich eine Darestellung des toten Christus ohne szenischen Kontext; sie kommt in dieser Eigenschaft dem Passionsbildnis so nahe, daß sie meist mit diesem in einem Atem genannt, ja in kausale Beziehung damit gebracht wird. Es handelt sich diesmal nicht um ein Tafelbild, sondern ein Tuchbild. Sein später Name *Epitaphios*, unter dem es in die Literatur eingeführt ist, führt in die Irre[20]. Das symbolisch *Aër* genannte Tuch oder Velum, das die

17 Vgl. S. 156.

18 Vgl. S. 157.

19 R. de Clari, La conquête de Constantinople ed. *Ph. Lauer* (Paris 1924) 90. Der Chronist spricht von dem »tavle de marbre ou Nostres Sires fu estendus quant il fut despendus de le crois, et si i paroient encore les lermes que Notre Dame avoit plouré deseure«. Vgl. auch *C. Mango*, in: Dumbarton Oaks Papers 23/24, 1969/70, 373 ff. – Zur Aufbahrung Christi auf einem Stein vgl. auch das betreffende Gedicht von Manuel Philes, Carmina ed. *E. Miller* I (Paris 1855) 8 Nr. 17.

20 Erst um 1300 beginnt dieser Name eine Rolle zu spielen: vgl. das Gedicht das Manuel Philes »auf den Epitaphios des Tetragonites«, op. cit. Nr. 69. Erst für Symeon von

eucharistischen Gestalten Brot und Wein bedeckte, wurde, wenn es ein Bild erhielt, als *Amnos Aër* oder Tuch des Lammes bezeichnet. *Abb. 55*

Saloniki, also um 1400, ist die Gleichsetzung von Aër und Epitaphios, der die Passionssymbolik des Aër oder Katapetasma im Bild explizit macht, selbstverständlich (De sacra ordine, PG 155, 385, wo das gleiche Bildtuch als Lamm, Amnos, bezeichnet wird, und De sacra liturgia, ebda 288, sowie De Divino Templo, ebda 728, wo die Gestalt des mit dem Totenbild Christi bestickten Tuchs und seine Mitführung beim ›Großen Einzug‹ der Gaben Brot und Wein im Rahmen der eucharistischen Meßfeier erwähnt ist, und zwar in der Weise, daß Diakone das Tuch über dem Kopf halten). Lit. zum Aër-Epitaphios s. *G. Millet*, in: Comptes rendus de l'Academie des Inscriptions 1942, 408 ff. sowie *Millet*, Broderies 72 ff., 86 ff.; *P. Johnstone*, The Byzantine tradition in Church Embroidery (London 1967) passim und *Taft* 216 ff.

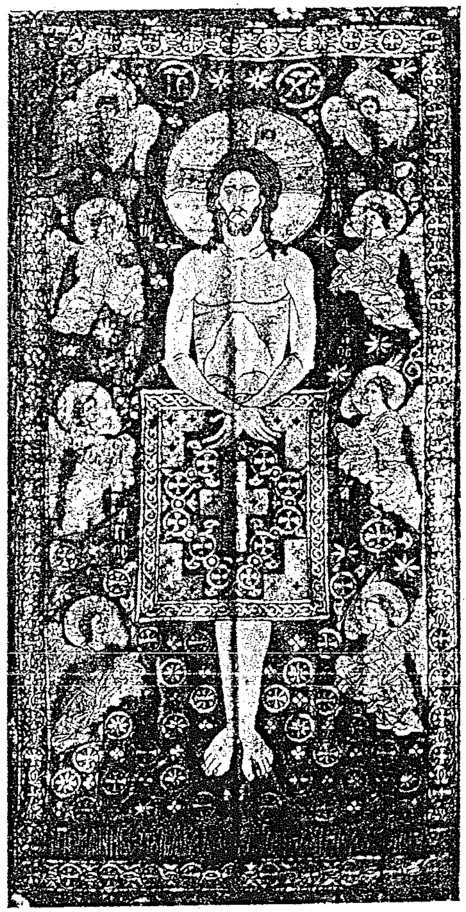


Abb. 55 Belgrad, Mus. f. Kirchl. Kunst. Aer-Tuch aus der Fruška Gora c. 1300.

Das Exemplar in Belgrad (13. Jh.), das wir als Beispiel einführen, scheint zunächst nur das historische Leichentuch Christi zu reproduzieren, bezieht sich aber in Wahrheit auf die Eucharistie, denn die Liegefigur des toten Christus ist, wie die Hostie auf der Patene, mit einem liturgischen Velum zugedeckt (S. 190). Es bedarf liturgischer Erfahrung, um das Bild als visuellen Ausdruck einer liturgischen Funktion zu verstehen. Wir kommen darauf zurück (S. 195).
Mit dem *Amnos Aër* erhalten wir, neben dem Passionsbildnis, eine zweite selbständige Darstellung des Christus der Passion. Der eine ist ein ganzfiguriges Tuchbild, das andere ein halbfiguriges Tafelbild. Der eine wurde, wie wir von dem Tuch wissen, in der Liturgie verwendet, das andere wird uns durch seine Funktionsform eine liturgische Verwendung indizieren. Aber wir haben nicht nur zwei verschiedene Bilder, sondern auch zwei verschiedene Liturgien, in denen die Bilder auftreten konnten. Die eine ist die sogenannte »Göttliche Liturgie« oder eucharistische Meßfeier, deren Riten in Passions-Symbolik eingebettet waren. Die andere ist die Passionsliturgie zwischen Gründonnerstag und Karsamstag, deren Kommemoration des historischen Opferakts in Eucharistie-Symbolik eingebettet war. Die Wahl zwischen dem einen und dem anderen Funktionsbereich hat verständlicherweise in der Forschung Kontroversen erzeugt. Die Konstellation aus zwei Bildern, die nach einer liturgischen Erklärung verlangen, und zwei Liturgien, die eine solche Erklärung bieten können, ist der Ausgangspunkt, an dem meine eigenen Überlegungen einsetzen. Ich verdanke viel dem Buch von D. Pallas, »Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz« (München 1965) und berufe mich oft darauf, ohne aber immer dessen Schlußfolgerungen zu teilen. Meine Argumentation, die mehr die funktionalen als die theologischen Merkmale der Bilder zu verstehen sucht, will dazu beitragen, daß Bilder mehr als historische denn als ikonographische Zeugnisse befragt werden.

C. *Aspekte der Passionsliturgie*

Eine rasche Skizze soll ein vereinfachtes Bild der Passionsliturgie entwerfen, soweit wir es für das Folgende brauchen. Dabei setze ich voraus, daß es die Passionsriten und nicht die eucharistische Meßfeier waren, in der das Passionsbildnis seine erste Verwendung fand. Mit einigen allgemeinen Bemerkungen möchte ich den Rahmen festlegen, in dem überhaupt Aussagen möglich sind. Eine Geschichte der mittelbyzantinischen Liturgie ist noch nicht geschrieben. Editionen von liturgischen Ordnungen existieren für diese Zeit erst wenige[21]. Chronologische Fragen sind deshalb immer noch heikel. Aber das wirkliche Problem liegt woanders.
Es wäre falsch, von »der« Liturgie zu reden. Im Rahmen der Passionsriten, und nicht nur hier, weist die Liturgie der »Großen Kirche« (der Hagia Sophia) grundlegende Unterschiede zu jener der Klöster auf. Jene ist seit dem 9. Jh. lange konstant geblieben und hat erst im 13. Jh. in größerem Umfang Elemente der palästinensischen Ordnung aufgenommen[22]. Ihr konservativer Charakter hat liturgischen Neuerungen wenig Raum gelassen. Anders war die Situation in den Klöstern. Hier ist die Infiltration von zahlreichen Elementen der palästinensischen Ordnung schubweise und früher zustande gekommen[23]. Seit dem 10./11. Jh. scheinen die Klöster eine rasch anwachsende Zahl neuer Texte, Riten, ja ganzer Offizien eingeführt zu haben. Aber auch jetzt ist noch einmal eine Unterscheidung nötig. Es wäre wieder nicht richtig, von »der« Liturgie der Klöster zu reden, denn eine allgemeinverbindliche Ordnung im monastischen Bereich gab es nicht einmal in Konstantinopel. Die byzantinische Institution der »Eigenklöster« in Familienbesitz hat eine einheitliche Observanz verhindert. Wir müssen also zwischen großen Klöstern in der Dimension des Studiosklosters einerseits und den halb-privaten

21 Zur Geschichte der byz. Liturgie vgl. die gute Einführung von *H.-J. Schulz*, Die byzantinische Liturgie. Vom Werden ihrer Symbolgestalt (Freiburg 1964). Zur Passionsliturgie s. *J. B. Thibaut*, Ordre des Offices de la Semaine Sainte à Jerusalem du IVe au Xe siècle (Paris 1926); *A. Schmeman*, Great Lent (New York 1969) und *G. Bertonière*, The historical development of the Easter Vigil ... (Rom 1972: Orient. Christ. Anal. 193). Zur rituellen Marienklage s. *M. Alexiou*, The ritual lament in Greek tradition (Cambridge 1974) 62 ff. und dies., in: Byzantine and modern Greek Studies 1, 1975, 111–140.
22 *Mateos*, op. cit. (wie Anm. 4) passim (Passionsliturgie II, 72–82). Vgl. auch *Pallas* 22 ff.
23 *Pallas* 29 ff. und 34 ff. (Übergangsstufe der Konstantinopler Liturgie). Vgl. auch *Thibaut*, op. cit. (wie Anm. 21) zur palästinensischen Tradition.

Familienklöstern andererseits unterscheiden, in deren Bereich die Vielfalt und Flexibilität liturgischer Praktiken – oft von den weltlichen »Stiftern« in den Texten der Typika festgelegt – denkbar groß waren. Das gilt besonders für das 11. und 12. Jh., als Neugründungen durch den Adel Konjunktur hatten[24]. Diese Überlegungen verbieten es, das zu verallgemeinern, was wir überhaupt wissen, und doch ist es möglich, mit D. Pallas gewisse Schlüsse zu ziehen.

Nehmen wir als Beispiel die liturgische Ordnung (Typikon) des 11. Jh.s, die für das Kloster der Gottesmutter der Wohltäterin *(Euergetis)* überliefert ist. Sie leitet die Feier des Karfreitags mit einem Frühgottesdienst ein, mit dem die Teilnehmer »die heilige Passion beginnen«[25]. In diesem Offizium, das wir »Passions-Offizium« nennen können, wurde die mehrfach erwähnte Homilie Georgs von Nikomedien »zum Threnos der Gottesmutter in dieser Stunde« verlesen, ebenso wie wir es aus dem Typikon (1131) des griechischen Salvatorklosters in Messina erfahren[26]. In beiden Klöstern gingen die Gesänge der Theotokia und des Hymnus (Kontakion) Romanos' des

24 Die Geschichte der Institution der Familienklöster scheint noch nicht geschrieben. Vgl. aber die folgenden Angaben, die ich Prof. A. Každan verdanke, zum Mönchtum im 10./12. Jh.: *N. Skabalanović*, Vizantijskoe Gosudarstvo i Cerkov (Der byz. Staat und die Kirche) (St. Petersburg 1884) bes. 425 ff. und 433 mit einschlägigen Passagen zu Eigenklöstern (Basilios II und Psellos); *H. Delehaye*, Deux typica byzantins de l'époque des Paléologues (Brüssel 1921) (mit einem ersten Katalog jener Typika, die, außer liturgischen Ordnungen, zugleich Testamente und Besitzregelungen der Gründer, *Ktitores*, sind); *R. Janin*, Le monachisme byzantin au moyen age, in Revue des Études Byzantines 22, 1964, 29 ff. (speziell zu den Typika) und *A. Každan*, Viz. monastyr XI-XII vv. Kak sozialnaja Gruppa, in Vizantijskij Vremmenik 31, 1971, 48 ff. (51 f. mit Überblick über Typika und Mönchszahlen in Klöstern). Im Testament des Eustathios Boilas (1059) (ed. *P. Lemerle*, Cinq etudes sur le XIe s. byzantin, Paris 1977, 24) wird über den immobilen und mobilen Besitz der Kirche des resp. Eigenklosters verfügt, und das gleiche gilt für eine Besitzaufteilung unter drei Brüdern aus d. J. 1110 (Actes de Lavra I, ed. P. Lemerle u. a., Paris 1970, 305 ff.) Zu den Typika allgemein vgl. die Edition Dmitrievskij (Anm. 25).

25 *A. Dmitrievskij*, Opisanie liturgičeskich rukopisej I (Kiew 1895) 550 ff. Dazu *Pallas* 30 ff.

26 *M. Arranz*, Le Typicon du Monastère du St. Sauveur à Messine. Cod. Messinesis Gr. 115 A. D. 1131 (Rom 1969: Orient. Christ. Analecta 185) 236 ff. u. bes. 239 (hier als: *Logos ... eis ton Stauron* und die hl. Theotokos) sowie *Dmitrievskij*, op. cit. 550. Zu dieser Predigt s. unsere Anm. 9.

Meloden voran: »Kommt, laßt uns preisen jenen, der für uns gekreuzigt wurde« (Τὸν δι' ἡμᾶς σταυρωθέντα)[27]. Im Kontakion spricht Maria ihren Sohn am Kreuz und zuvor auf dem Kreuzweg an, als er wie ein Lamm »zum Schlachtopfer geführt wurde«. Christus wirft Maria vor, daß sie weine und sich so der Einsicht in die Notwendigkeit der Passion verschließe.

Die Karfreitags-Horen wurden im Konstantinopler Kloster mit einem ebenfalls neu eingeführten Offizium als Komplet *(Apodeipnon)* beschlossen, das als Bitt- und Trostgottesdienst (*Presbeia* bzw. *Akolouthia Parakletike*) bezeichnet werden kann[28]. Es enthielt zwei Gesangstücke, die von Interesse sind: das Troparion »Der edle Joseph« *(Eusschemon Joseph)* und den »Klagegesang *(Kanon Threnodes)* der Gottesmutter«. Der eine Gesang kontempliert Kreuzabnahme und Grablegung, denn er lautet: »Der edle Joseph nahm Deinen heiligen Leichnam vom Holze herab und hüllte ihn in reines Linnen und würzige Kräuter ein, dann besorgte er ihn und setzte ihn in einem neuen Grab bei«[29]. Der andere Gesang ist wahrscheinlich mit dem Kanon des Symeon Metaphrastes identisch, der Maria in den Mund gelegt wird (Θέλων σου τὸ πλάσμα) und dem Geschehen zwischen dem Tod am Kreuz und der Grablegung gewidmet ist. Er enthält den für das Folgende interessanten Passus: »Mit der Neigung Deines göttlichen Nackens schläfst Du, mein Erlöser, am Holz den lebenbringenden Schlaf. Die ganze Schöpfung ist erschüttert, und es erzittern die himmlischen Heerscharen der Engel, wenn sie Dich im Fleische leiden sehen«[30]. Wir finden in dem Konstantinopler Typikon also zwei neue Offizien, die mystagogische Elemente und psychologischen Realismus in reicher Fülle enthalten: das eine kommemo-

27 Ed. *J. Grosdidier* de Matons, Romanos le Melode, Hymnes Bd. 4 (Paris 1967) 160 sowie *P. Maas – C. A. Trypanis*, Romanos Melodos, Cantica (Oxford 1963) 142 ff. – Vgl. *E. Follieri*, Initia hymnorum ecclesiae graecae (Vatikanstadt: Studi e Testi 211 ff.) Bd. IV, 1963, 195.

28 *Dmitrievskij*, op. cit. 553 f. (vgl. demgegenüber *Arranz*, op. cit. 343, wo auch der Hymnus »Edler Joseph« erwähnt ist) Vgl. *Pallas* 32 und *Alexiou* (wie Anm. 21).

29 *W. Christ-M. Paranikas*, Anthologia graeca carminum Christianorum (Leipzig 1871) 88 und *Follieri*, op. cit. (wie Anm. 27) Bd. III, 1962, 31.

30 Roma e l'Oriente V, 1913, 302 ff., bes. 307 f.; vgl. auch Epeteris Hetaireias Byz. Spoudon 8, 1931, 63* und *Pallas* 33 f. sowie *Follieri*, op. cit. (wie Anm. 27) Bd. II, 1961, 116.

riert das Geschehen am Kreuz, das andere die Folge in Kreuzabnahme, Beweinung und Grablegung.

Die Grabthematik kehrt in einem dritten Passionsoffizium wieder, das mit dem Frühgottesdienst des Karsamstags identisch ist[31]. In unserem Falle umfaßt der Samstags-Ritus schon einen feierlichen Einzug in den Kirchenraum, der durch die Wiederholung des schon erwähnten Troparions »Edler Joseph« und den Gesang des Trishagions als Grabprozession gedeutet ist[32]. Aber es fehlt noch das voll entwickelte Ritual des *Epitaphios Threnos*, das offenbar erst im 14. Jh. fertig ausgebildet wurde[33]. In der Hagia Sophia war der Samstags-Ritus erst im 13. Jh. überhaupt zu einem wichtigen Offizium in der Reproduktion der Passion geworden. Wir hören von ihm erstmals in einer Predigt des Patriarchen Germanos II. (1222–1240), die bei dieser Gelegenheit gehalten wurde[34]. Einige Jahrzehnte später (ca. 1305) verfaßte der Patriarch Athenasios I. (1289–1293 und 1303–1310) verschiedene Briefe, um den neuen Ritus am Hof und beim Volk durchzusetzen. Er lädt dazu ein, »in der Mutter der Kirchen das allheilige Schlachtopfer (τὴν παναγίαν σφαγήν) und die lebenbringende Grablegung (τὸν ζωηρὸν ἐνταφιασμόν) zu verehren und zu verkünden«[35]. In einem anderen Brief drängt er den Kaiser, den Untertanen ein Vorbild zu sein und nicht nur »an dem unfaßlichen und ekstatischen (Ritus) der Grablegung« teilzunehmen, sondern dabei mit »mitleidiger Seele« über Christi Passion zu trauern und in »den Klagegesang der Gottesmutter einzustimmen«[36]. Die Erweiterung der Liturgie auf den Samstagmorgen hatte sich damals also in der Hagia Sophia noch nicht durchgesetzt. Die Begriffe »Schlachtopfer« und »Grablegung« im ersten Brief beziehen sich offenbar auf den Helden und den Inhalt des Ritus und nicht, wie Pallas meint, auf Ikonen, wenn solche auch nicht gefehlt haben werden. Ein slawi-

31 *Pallas* 38 ff.; *Taft* 245 ff. und *Alexiou* (wie Anm. 21).
32 *Dmitrievskij*, op. cit. (wie Anm. 25) 554.
33 Vgl. Anm. 35 und *Pallas* 42 f. und 50 f.
34 Das sagt der einführende Passus. Vgl. die Homilie auf die Grablegung des Herrn, ed. PG 98, 244 ff. (Der betreffende Passus am Anfang).
35 *A.-M. Maffry Talbot* ed., The correspondance of Athanasius I, Patriarch of Constantinople (Dumbarton Oaks Texts III, 1975) Brief Nr. 52, S. 116 f. Vgl. die Deutung bei *Pallas* 38, 230, mit der ich nicht übereinstimme.
36 *Talbot*, op. cit. 178 f.: Brief Nr. 71.

sches Ritual des 16. Jh.s, das aus einer griechischen Quelle übersetzt wurde, erwähnt für die Hagia Sophia erstmals eine Ikone, die bei dieser Gelegenheit in der Kirchenmitte auf einem Pult aufgestellt wurde und die rituelle Klage der Gemeinde, die in Mariens Namen vorgetragen wurde, dabei gleichsam entgegennahm[37]. Das Epitaphiostuch *(Plastenica)*, von dem wir hier ebenfalls hören, wurde bei dem Einzug über den Kleriker mit dem Evangelienbuch gehalten, bevor es am Schluß der Zeremonie gemeinsam mit dem Evangelienbuch auf dem Altar deponiert wurde und, bei der Intonation des Grabgesangs »Edler Joseph«, das Buch verhüllte. In dem realistisch dargestellten Leichenzug mit dem vom Grablinnen verhüllten Evangelienbuch ist die Endphase in der Entwicklung der spätesten Station der Passionsoffizien erreicht.

Die Ikone wird in dem slawischen Ritual *Unynie Gospoda našego* genannt. In dieser Bezeichnung dürfen wir mit Pallas eine Paraphrase des griechischen Titels *Akra Tapeinosis* bzw. »Tiefste Erniedrigung« (cf. Gottes) sehen, den die Ikone in Anlehnung an Isaias 53.8 im Laufe ihrer Geschichte angenommen hatte[38]. Schon ein allgemeines Konzil im Jahre 692 hatte die Darstellung von Christi Menschengestalt mit dem Hinweis gefordert, daran das ganze Ausmaß der Erniedrigung Gottes in Menschwerdung und Passion sichtbar zu machen[39]. Zunächst trug die Ikone nur den aus der Kreuzigung »geborgten« Titel »König der Herrlichkeit« *(Basileus tes Doxes)*. Diese Bezeichnung des in der Passion triumphierenden Gottes und Messias lädt zwar durch ihre soteriologische Dimension zu fruchtbaren Deutungen ein, darf aber dennoch nicht als sinnstiftender Titel verstanden werden, der unserem Bild eigens unterlegt worden wäre[40]. Auf die Funktion der Ikone in der Liturgie kommen wir zurück.

37 *Pallas* 42 f. und 231. Vgl. auch die Enkomia auf den Epitaphios, die E. G. Pantelakis publizierte (in: Theologia 14, 1936, 225 ff. und 310 ff.): das dritte Enkomion erwähnt in Strophe 8 (S. 311) das Bild Christi des lebend Toten, der auf dem Grab ausgestreckt sei und einem Grabgesang (Epitaphios Ode) empfange: ἐν εἰκόνι, Σωτῆρ, σὲ τὸν ζῶντα νεκρὸν/ὡς ἐν τάφῳ νῦν ὁρῶντες προκείμενον.
38 *Pallas* 226 ff. und bes. 231 f. Vgl. auch *Dobrzeniecki* 210 ff.
39 S. den Kanon 82 des Quinisextum (J. D. Mansi, Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio, Florenz 1765, 2. ed. Paris 1901) XI, 977 ff. S. auch *J. D. Breckenridge*, The numismatic iconography of Justinian II (N. York 1959) 83 f.
40 *Pallas* 226 ff. Zu: *Basileus tes Doxes* gibt es eine reiche Literatur: s. die Diskussion

Der kurze Überblick hat drei Offizien unterschieden, in denen Ikonen verwendet werden konnten: am Karfreitag das morgendliche »Passionsoffizium« und das abendliche »Threnosoffizium«, gefolgt vom Frühgottesdienst des Samstags, dessen graduelle Ausbildung als rituelle Grablege am spätesten abgeschlossen war. Die beiden Offizien des Karfreitag waren dagegen schon im 11. Jh. fertig ausgebildet, jedoch nur in den Klöstern, oder besser: in einigen Klöstern. In den semiprivaten Institutionen für die materielle Sicherung und religiöse Aktivität des Adels wurde ein reiches Spektrum neuer Riten entwickelt, und es waren folglich diese Konvente, in denen der Bedarf nach Ikonen entstand, die in den neuen Riten fungieren konnten.

D. Entstehung und Geschichte des Passionsbildnisses

Die neuen Passionsriten, die schon aus dem 11. Jh. überliefert sind, schufen neue Funktionen für Ikonen. Um es kurz zu sagen, konnten Kreuz und Kreuzigungsikone den neuen Inhalten der Liturgie nicht mehr allein genügen. Es bedurfte entweder mehrerer Ikonen, darunter Kreuzabnahme und Beweinung am Grabe, oder aber einer neuartigen Ikone, die inhaltlich so komplex und formal so vieldeutig war,
Abb. 49 daß sie in mehreren Offizien fungieren konnte. Es ist das Passionsbildnis Christi, das allein solche Bedingungen erfüllt. Das Kreuz in Christi Rücken ist, ebenso wie später das Grab, ein zeichenhaftes Zusatzmotiv, das die Figur inhaltlich an das Karfreitagsgeschehen bindet, ihr aber keinen räumlichen und erzählerischen Kontext entwirft. Christus schläft, um es in liturgischer Sprache auszudrücken. Die Metapher des Schlafes, die die paradoxe Simultaneität von menschlichem Tod und göttlichem Leben in Christi Person anschaulich machen soll, taucht in den liturgischen Texten mehrfach auf. Wir finden sie nicht nur im *Threnodes Kanon* des Karfreitags (S. 157), sondern auch in einer Homilie auf die Marienklage, die meist Symeon Metaphrastes zugeschrieben wird[41], sowie in einer Kreuzpredigt des Patriarchen Germanos II. (1222–1240), in welcher das Kreuz, auf dem Christus schlief, mit dem Bett Salomons nach Cant. 3.7 verglichen wird[42]. In einem Schatzinventar des Jahres 1281 aus Ragusa wird eine Ikone erwähnt, »auf der sich Christus befand, wie er schlief« *(in qua erat Christus, sicut dormivit)*[43]. Der Todesschlaf Christi ist auch Thema eines zweiten Ikonenformulars. Die Metaphern des Physiologus vom Löwen, der mit offenen Augen schläft, und vom totgeborenen Löwenjungen, das nach drei Tagen auferweckt wird, sind hier in das Bild einer ruhenden *(Anapeson)* Knabenfigur des wachenden Emanuel eingebracht, das seine Bezeichnung *Anapeson* einem liturgischen Text verdankt[44].
Im Gegensatz zum *Anapeson* macht das Passionsbildnis den Todesschlaf Christi, statt ihn allegorisch zu umschreiben, direkt anschau-

(*Taft* 84 f.) um den Begriff im 6. Jh., im Zusammenhang mit dem Einzug der unkonsekrierten Gaben. Der Begriff kommt in einem Hymnus vor, der den Ps. 23 benutzt und bei der Präsanktifikatenliturgie (am Karfreitag) den Cherubikon Hymnus während des Großen Einzugs ersetzt: »Nun beten die himmlischen Mächte unsichtbar mit uns an. Denn siehe, der *König der Herrlichkeit* zieht ein ... wird geleitet das mystische Opfer ...« (*Taft* 53 ff. und *F. Brightman*, Liturgies Eastern and Western, Oxford 1896, 348). Vgl. auch den Hymnus am Karsamstag: »Es schweige alles sterbliche Fleisch ..., denn der König der Könige ... zieht ein, um geschlachtet und den Gläubigen als Speise gereicht zu werden ...« (Brightman, op. cit. 41 f.). Immer ist der Kontrast zwischen der irdischen Evidenz der Passion und der himml. Macht Gottes betont, so im Zusammenhang mit der Hadesfahrt und der erlösenden Kraft des menschlichen Todes Gottes. In diesem Zusammenhang erhält der Begriff seine semantische Zuspitzung.

41 Symeon Metaphrastes, Logos auf den Threnos der hl. Theotokos, als sie den ehrwürdigen Leib unseres Herrn Christus umarmte (PG 114, 209–217, besonders 212 f. und 217). In einigen MSS wird die Homilie Nikephoros Basilakes zugeschrieben: s. *A. Pignani*, in: Boll. Commiss. per la prepar. dell'edizione nazionale dei classici greci a latini 19, 1971 (Acad. Lincei) 131–146 (Frdl. Hinweis von H. Maguire). Zur Beziehung der Homilie zur Threnosszene s. *Maguire*, op. cit. (wie Anm. 16) 161 ff.

42 PG 140, 644 f. (unter Berufung auf Cant. III.7 nennt er das Kreuz »auf dem er den lebenbringenden Schlaf schlief und freiwillig das Haupt neigte«, das Bett Salomons). Vgl. auch die Karsamstags-Homilie des gleichen Germanos (PG 89, 269) zum Gleichnis des *Anapeson:* des ruhenden Löwen, der mit offenen Augen schläft (vgl. Anm. 44).

43 Depositum der Königin Beloslava (*G. Cremosnik*, Kancelariski i Notariski Spisi 1278–1301: Acta Cancellariae et notariae, in: Monum. Historica Archivi Ragusini s. III. 1, Serb. Kgl. Akad. Belgrad 1932, 53). Vgl. *S. Radojcić*, in: Jahrbuch österr. byz. Gesellschaft 5, 1956, 69 und *Djordjević* (wie Anm. 58) 83 (dort Nachweis der Reproduktion unserer Ikone in einer Kirche des frühen 13. Jh.s in Tirnovo: im Kalenderbild des Chrysostomus).

44 *Pallas* 181 ff. und 194 f. mit Hinweis auf die liturgische Verwendung des Passus Genesis 49.1 ff. (*Anapeson Leon*) und auf Verwendung des Bildes (z. B. im Cod. Stauronikita 45). Vgl. auch *Hamann-Maclean*, Grundlegung (wie Anm. 58) 58 ff.

lich. Da es nicht auf eine bestimmte Situation fixiert ist, wird es der Funktion gerecht, mehreren Passionsoffizien zugleich zu dienen. Aber das ist nicht alles. Das Bild ist in raumzeitlichem Sinne ebenso unfixiert wie die rituellen Marienklagen, als deren Adressat es sich daher besonders eignete. Und seine Erweiterung zum Doppelbild, durch Hinzufügung einer Marienikone, macht es zur bildhaften Verkörperung der gesungenen *Staurotheotokia*, in denen die beiden Protagonisten des Passionsdramas auf analoge Weise miteinander allein gelassen wurden[45]. Die Partnerschaft von Mutter und Sohn symbolisiert dabei den Dialog der liturgischen Gemeinde mit ihrem toten Helden.

Wenn die Verbindung der beiden Ikonen zum Doppelbild so wichtig war, wie ich glaube, dann liefert sie uns zugleich einen Hinweis auf die Wahl der Porträtform für den toten Christus. Denn als halbfigu-
Abb. 50 riges Porträt ist Christus im formalen Sinne das Pendant des Marienporträts, und im Doppelporträt ist die Partnerschaft des in der Liturgie besungenen Paares auf eine Formel gebracht. Eine Funktions-
Abb. 54 form ist entstanden, die sich von der narrativen Szene des *Threnos* nicht im Inhalt, sondern in der sprachlichen Vermittlung des Inhalts unterscheidet. Christus bietet sich zum Empfang einer liturgischen Klage an, die nicht mehr in eine biblische Situation eingebunden war, sondern in der Gegenwart und im byzantinischen Kirchenraum stattfand. Die Nahsicht auf das Aussehen von Christi Person fingiert die Kontemplation als Leistung des Betrachters. Hier fassen wir die psychologische Dimension, über die das Bildnis gemäß unserer Definition (S. 17) verfügt. Die »ikonische« *Threnos-Gruppe* ist kaum aus der narrativen *Threnos-Szene* herausgelöst worden, sondern eine konkurrierende Erfindung für eine andere Funktion gewesen.

Die Erfindung eines Totenporträts Christi profitierte wohl noch von anderen Erfahrungen. Ich denke an das »Original« des Leichentuchs Christi. Es wurde kurz vor 1204 an jedem Freitag in der Konstantinopler Blachernenkirche gezeigt und richtete sich, oh Wunder, dabei von selbst auf, so daß man gut *le figure (de) Nostre Seigneur* sehen konnte[46]. Sicher gehörte es zu den »Grabtüchern« *(Epitaphioi Sin-*

45 Vgl. dazu die Arbeiten von *M. Alexiou*, op. cit. (wie Anm. 21).
46 *R. de Clari*, op. cit. (wie Anm. 19) 90.



Abb. 56 Halberstadt, Domschatz. Demetrios-Reliquiar Byz, Detail (nach Wentzel).

dones), die Nikolaus Mesarites ebenfalls kurz vor 1204 als Kustos der Palastreliquien inventarisiert hat[47]. Wahrscheinlich war es identisch mit dem seit 1353 im Westen nachweisbaren »Turiner Leichentuch«[48], das zweimal den Abdruck einer männlichen Leiche in Bestattungspose enthält. Die Existenz der »authentischen« Züge des

47 *A. Heisenberg*, Die Palastrevolution des Johannes Komnenos (1907) 30. Vgl. *C. de Riant*, Exuviae sacrae constantinopolitanae II (Genf 1878) 213 f. und 216 f. mit weiteren Belegen für die *syndone* und das *sudarium* bzw. die *fasciae* oder *linteamina*.
48 *P. Vignon*, Le Saint Suaire de Turin . . . (Paris 1939²) 100 ff. (nach den Texten). Vgl. neuerdings den Rekonstruktionsversuch der Zeitspanne zwischen 1204 und 1353 im Buch von *J. Wilson*, The Turin Shroud (London 1978).



Abb. 57 Leningrad, Öffentl. Bibl. Ms. Gr. 105, f. 65 v. Evangeliar von Karahissar (Zypern? c. 1180) nach Willoughby).

begrabenen Christus rechtfertigte die Einführung einer entsprechenden Bildnisikone. Zwar ist die Tuchreliquie nicht, wie Pallas glaubt, das Vorbild des Tafelbilds gewesen, aber sie mag diesem den Weg geebnet haben. Erst später hat sie dem Passionsbildnis vielleicht die Bestattungspose der gekreuzten Hände vermittelt. Ein Bei-
Abb. 14 spiel dafür ist die kleine Mosaikikone (ca. 1300), die im 14. Jh. nach S. Croce in Gerusalemme in Rom gelangte: Sie reproduziert die Handhaltung der Figur auf dem Tuch aber nicht im wörtlichen Sinne und kann dies als Halbfigur auch gar nicht[49].

49 Verzeichnis Nr. 31.



Abb. 58 Wie Abb. 57, f. 167 v.

Die Existenz einer Totenporträts war in der Ikonenmalerei eine Seltenheit und, da es dem Wesen der Ikone widersprach, immer an besondere Bedingungen gebunden. Eine Parallele dafür findet sich in einigen Demetrios-Reliquiaren, von denen ich das 1204 aus Kon- *Abb. 56*
stantinopel nach Halberstadt entführte Exemplar abbilde[50]. Es zeugt für die Existenz einer analogen Ikone in der Grabkirche des Heiligen in Thessalonike, die man in dem Ziborium über dem Grab vermutet hat. Vielleicht war sie durch die Auffassung vom Leben des ölspen-

50 *H. Wentzel*, in: Aachener Kunstblätter 44, 1973, Nr. 24 Abb. 16 b. Zum Typus des Reliquiars und Versuch einer Ableitung der Heiligenfigur s. *A. Grabar*, in: Dumbarton Oaks Papers 5,1950,1 ff., 6 u. 12 ff.

denden Heiligenleibes legitimiert. Die Kreuzung der Arme auf der Brust kehrt in einer Variante des Passionsbildnisses Christi wieder, die sich heute in Moskau befindet[51].

Trotz möglicher Referenzen auf andere Bilder ist das Passionsbildnis vor allem als anschaulicher Ausdruck einer rituellen Funktion zu verstehen. Diese Funktion muß aber bewiesen werden. Sie ist erst-
Abb. 57 mals in einer einst in Karahissar und heute in Leningrad befindli-
Abb. 58 chen Evangelienhandschrift bezeugt, die kürzlich in die 80er Jahre des 12. Jh.s datiert werden konnte[52]. Im Rahmen eines Zyklus von Textillustrationen zum Neuen Testament tauschen zwei Miniaturen eine narrative Szene (die Kreuzigung) durch die Reproduktion einer halbfigurigen Ikone (das Passionsbildnis) aus. Die Ikone, die sie reproduzieren, war also damals so allgemein bekannt, daß man auf sie anspielen konnte. Sie war ferner inhaltsgleich mit der Kreuzigung, deren Stelle sie einnimmt. Und sie konnte deshalb die Kreuzigung substituieren, weil sie damals bereits an deren Stelle in die Karfreitagsliturgie eingeführt war, deren Lesestücke Matth. 27.35 ff. und Luk. 23.33 ff. daneben stehen. Die ungeschickte Hinzufügung
Abb. 58 des Grabes, als Kuppelbau, in der zweiten Miniatur verrät ein experimentelles Stadium in der funktionalen Anpassung der Ikone, deren Anspielung auf die Grablege nicht wirklich gelungen ist. Die Addition des Grabes bestätigt, daß auch das Kreuz eine Addition ist. Dieses verweist ebenso wie das Brustbild und die Kopfneigung auf die Kreuzigung zurück, deren liturgische Funktion unsere Ikone übernahm.

Ein weiteres Indiz für die Funktion der Ikone liefert eine zyprische Tafel der hl. Paraskevi, die ihre merkwürdige Persönlichkeit aus einer Personifikation des Karfreitags entwickelte. Auf dieser Tafel (14. Jh.) trägt die Heilige das Passionsbildnis als Festikone des Tages in Händen[53]. Der Titel »Kreuzabnahme«[54] *(Apokathelosis)*, den die

51 Verzeichnis Nr. 25.

52 Leningrad, Öffentl. Bibliothek, Cod. Gr. 105, fol. 65v und 167v: *H. R. Willoughby*, The four gospels of Karahissar (Chicago 1936) Taf. 34 und 106; *Pallas* 208; zur Datierung ins 12. Jh. nun *A. Cutler-A. Weyl Carr*, The Psalter Benaki 34.3 . . ., in: Revue des etudes byzantines 34, 1976, 281 ff., bes. 304 ff.

53 Verzeichnis Nr. 27. Vgl. auch eine spätere zyprische Ikone mit dieser Formulierung in Ktima, Paphos: *Chr. Walter*, Icons (Paris 1976) 39 Nr. 29.

54 Vgl. Anm. 14.

Ikone gelegentlich adoptiert hat, hat nur dann Sinn, wenn er auf einen Ritus dieses Inhalts oder auf die Äquivalenz mit einer gemalten Kreuzabnahme verweisen sollte, womit wir wieder auf den Karfreitag gelenkt werden.

Ein Diptychon im Verklärungskloster der Meteoren, Griechenland, Abb. 59
das aus dem späten 14. Jh. stammt, bietet in diesem Kontext einen Abb. 60
weiteren Hinweis. Auf den Rückseiten der beiden Tafeln mit dem Paar des toten Christus und der klagenden Mutter wurde in einer Schrift des 18. Jh.s folgende Regieanweisung kopiert: »Diese alte Stifterikone (εἰκὼν... κτητορικὴ καὶ ἀρχαία) Christi (bzw. Mariens) wird am Heiligen und Großen Samstag zusammen mit der Ikone der Gottesmutter (bzw. Christi) auf dem Epitaphios aufgestellt«[55]. Der Text könnte eine alte Regieanleitung des Klostergründers, wohl Joasaph Uroš Palaiologos, wiederholen und in diesem Falle in die Zeit vor 1381 zurückreichen. Die Ikone auf dem Leichentuch veranschaulichte die Präsenz Christi im Grabe, wie im Westen die Skulptur in der Tumba. Die Bindung an den Samstags-Ritus vertritt eine Spätphase der Liturgie. Dennoch ist unsere Frage beantwortet. Die Funktion des Passionsbildnisses in der Passionsliturgie der Karwoche ist bewiesen, und wir können uns anderen Fragen zuwenden.

Das Meteora-Diptychon plaziert das Paar Christus und Maria nicht auf Vorder- und Rückseite einer einzigen Tafel, sondern auf einer Doppeltafel. Dieses Arrangement scheint für kleinformatige Ikonen in Privathand charakteristisch gewesen zu sein, zu denen das Meteora-Exemplar seinem Format nach (ca. 28 x 24 cm) gehört. Auch die beiden Mosaikikonen in S. Croce in Rom (19 x 13 cm) und im Kloster Tatarna (17,5 x 12 cm) mögen ursprünglich Diptychen gewesen Abb. 73
sein, und in der Tat wird die römische Ikone in Pergamentkopien des 15. Jh.s mit einem Marienbild zum Diptychon ergänzt[56]. Das kleine, aus dem frühen 13. Jh. stammende Diptychon mit dem Brustkreuz der georgischen Königin Tamar (1184–1213) in Tiflis war auch ein Objekt privater Frömmigkeit[57]. Es macht aber von der Diptychon-

55 Verzeichnis Nr. 22. Die Inschriften bei *Xyngopulos*, op. cit. (wie Kap. II Anm. 15) 42. Vgl. auch *Pallas* 197 ff.

56 Zu den beiden Ikonen s. Verzeichnis Nr. 31 und 32. Die Pergamentkopien in einem Beispiel bei *Ringbom* Abb. 16–17

57 *Ch. Amiranachvili*, Les émaux de Géorgie (Paris 1962) 55; *Kermer* Nr. 6, Abb. 10, 11.



Abb. 59 Meteora, Verklärungskloster. Diptychon E. 14. Jh. Teil.

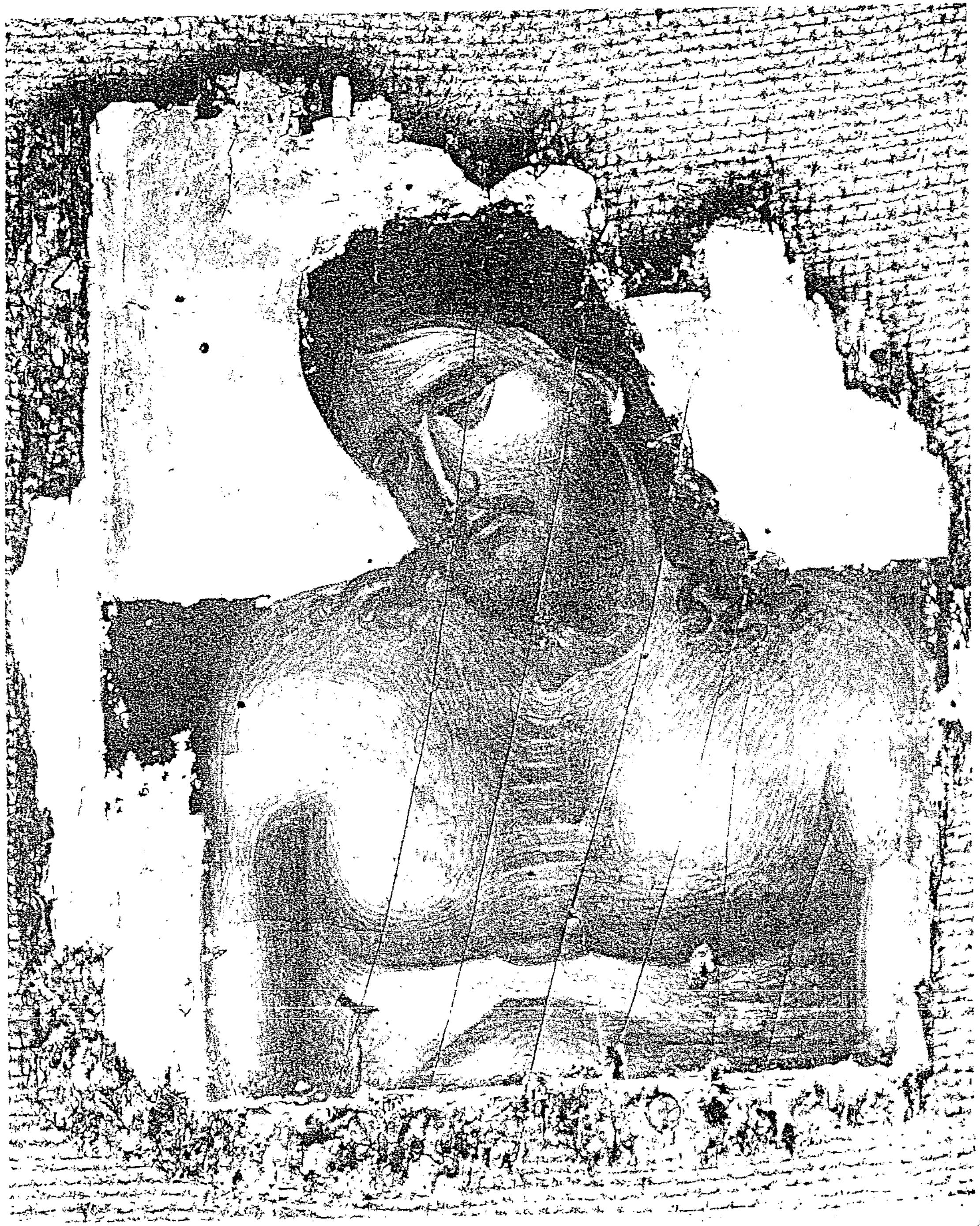


Abb. 60 Andere Hälfte von dem Diptychon Abb. 59.

form anderen Gebrauch, indem es das Passionsbildnis mit Maria und Johannes zu einer Paraphrase der Kreuzigung verbindet. Die private Benutzung des Passionsbildnisses, diesmal als Einzeltafel, wird anschaulich illustriert von einem Fresko des 14. Jh.s in Peć, Mazedonien (1337–1345). Demetrios, hier im Gefängnis gezeigt, empfängt in seiner Zelle Trost von einer kleinen, an der Wand aufgehängten
Abb. 61 Tafel mit unserem Bild, die der Gefangene offenbar privat besitzt[58].

58 *R. Hamann-Mac Lean*, Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien u. Makedonien (Gießen 1976) 63 und Taf. 6a; *W. F. Volbach-J. Lafontaine-Dosogne*, Byzanz u. der christl. Osten (Propyl. Kunstgesch. 3, Berlin 1968) Abb. 248, sowie *G. Subotić, Crkva Sv. Dimitrija u Pećkoj Patrijaršiji* (Belgrad 1964) 46 f. und *I. M. Djordjević*, in: Sbornik za likovne umetnosti 14, 1978, 83.



Abb. 61 Peć, Mazed. Demetrioskirche. Fresko mit Demetrios im Gefängnis, A. 14. Jh.

Eine andere private Benutzung ist für das Begräbnis der Byzantiner überliefert, bei dem man dem Toten die Ikone des toten Christus auf die Brust legte[59].
Man darf zwischen liturgischer und privater Benutzung der Ikonen nicht so streng trennen, wie das üblich ist. Die halb-privaten Eigenklöster im Besitz des Adels, die der Liturgie offenbar viele Impulse vermittelt haben, erlauben ohnehin keine strikte Unterscheidung,

59 Vgl. Ikonen mit der Darstellung des Begräbnisses Ephräm des Syrers und die Äußerung von Symeon v. Thessalonike (PG 155, 676): *Pallas* 202.



Abb. 62 Moskau, Tretjakov Gal. Diptychonhälfte 13. Jh.



Abb. 63 Moskau, Tretjakov Gal. Madonna v. Vladimir (Byzanz c. 1100) (nach Onasch).

und der private Usus profitierte seinerseits von einer liturgischen Praxis, die er zuvor angeregt hatte. Auch die Inhalte der privaten Frömmigkeit waren von der Liturgie stimuliert. Was in der Liturgie dann fixiert worden war, konnte wiederum die private Frömmigkeit verändern. Das Stifterdiptychon aus den Meteora erlaubt keine eindeutige Unterscheidung zwischen liturgischer und privater Verwendung im Familienkloster. Wir müssen beide in wechselseitigem Austausch sehen.

Das Meteoren-Diptychon hält aber noch weitere Informationen bereit. Es plaziert Maria nicht nur neben Christus, sondern verändert auch ihr Aussehen. Statt der formal in sich geschlossenen Mutter-



Abb. 64 Nerezi, Mazed. Pantelleimonkirche, Beweinung, 1164 Det.

Kind-Gruppe erscheint eine Klagefigur, die wir mit einem Gedicht des Johannes Mauropus (11. Jh.) »Mutter der Passion« nennen könnten[60]. Die Klagefigur klingt an jene Mariens unter dem Kreuz an, doch ist sie eine Erfindung, die für das Diptychon gemacht wurde. Das Figurenpaar, das dadurch entsteht, ist räumlich und psychologisch aufeinander bezogen wie ein Paar von Schauspielern auf der Bühne des Passionsritus.

Um die Erfindung der »Klagefrau« im Kontext zu sehen, ist ein Ex-

60 *Joh. Mauropus* ed. *P. de Lagarde* (Kgl. Gesellschaft Göttingen, Phil. Histo. Kl. 28, 1881, 10 Nr. 20): Εἰς τὴν θεοτόκον δακρύουσαν. Ὦ τοῦ πάθους δέσποινα, καὶ οὐ δακρύεις;

kursus zur Geschichte des Marienbilds im Rahmen der Passionsthematik erforderlich. Die »Klagefrau« des Meteoren-Diptychons wird von einer heute in Moskau befindlichen Diptychonhälfte vorweggenommen, die noch aus dem 13. Jh. stammt[61]. Die beiden Marienfiguren stimmen fast wörtlich überein, bis auf den Blick der frühen Figur, die auf den Betrachter schaut, so daß sich eine rhetorische Verschränkung von außerbildlichem Blick und innerbildlichem Weisegestus ergibt und Maria zur Mittlerfigur zwischen Christus und dem Betrachter wird. Vielleicht ist die »Klagefrau« in dem schon genannten Gedicht des Johannes Mauropus auf eine »weinende Gottesmutter« zum ersten Mal erwähnt[60]. Eine ähnliche Klagefigur wurde in die Beweinungsszene eingeführt. Die ikonische »Klagefrau« war darin eine funktionale Bildform, daß sie als selbständige Figur, auf dem Wege affektiver Empathie, der Gemeinde eine gesteigerte Indentifikation anbot.

Abb. 62

Die Erfindung der »Klagefrau« läßt sich mit jener der schon im 11. Jh. bezeugten Maria *Eleusa* vergleichen, deren »Original« in der gleichnamigen, von Kaiser Johannes II. (1118–1143) erbauten Kirche zu Hause war[62]. Ihr berühmtestes Exemplar ist die sogenannte »Madonna von Vladimir«, ein im frühen 12. Jh. in Konstantinopel entstandenes Bild, dessen Ruhm im Motiv der intimen Berührung der Gesichter von Mutter und Kind liegt[63]. Das poetische Motiv hat seine literarische Formulierung nicht in Texten der Weihnachts-, sondern der Passionsliturgie erhalten. Ein bekanntes Beispiel dafür ist eine Homilie des Symeon Metaphrastes, in der die Marienklage durch süße Erinnerungen gesteigert wird: »Damals tauchte ich meine Lippen in Deine honigsüßen und taufrischen Lippen. Oft hast Du an meiner Brust als Kind geschlafen, und jetzt liegst Du in meinen Armen als Toter«[64]. Hier kommen wir der Sprache des Bildes so

Abb. 63

61 Verzeichnis Nr. 24.

62 *Pallas* 167 ff. Zur Eleusa vgl. auch *v. Lasareff,* in: Art Bull. 20, 1938, 36 ff. und, nebst anderem, das Buch von *K. Kolb,* Eleusa. 2000 Jahre Madonnenbild (1968) sowie *v. Lazareff,* Vizantijskaja Živopis (Moskau 1971) 275 ff. und *H. Hallensleben,* in: Lex. christl. Ikonographie III, 1971, 170 ff.

63 *K. Onasch,* Icons (London 1963) Tf. 1, 2 und 102 (später übermalte Rückseite) sowie S. 341 f., 387 und *V. Lazarev,* Storia della pittura bizantina (Turin 1967) Abb. 326.

64 *Pallas* 168 f. Zur Homilie, die von *H. Maguire* auch zur Threnosszene herangezogen wurde (vgl. Anm. 16, 167 ff.) s. Anm. 41.

nah wie überhaupt möglich. Aber das ist nicht alles. Das lyrische Motiv hat auch in der Ikone seine Verweisfunktion auf die Passion behalten. Marias elegischer Blick in die Ferne zeugt davon, und es ist kein Zufall, daß auf der Rückseite des Bildes eine sakramentale Interpretation des Kreuzesopfers gemalt ist, deren heutige Fassung aus dem 14. Jh. nicht die erste gewesen sein wird.

Die Szene des Threnos und die Figur der Eleusa, die beide Male Maria *Abb. 64*
Wange an Wange mit Christus zeigen, haben einen verwandten Inhalt und eine ähnliche Sprache, setzen aber die Akzente anders. Die Threnos-Szene wie auch der literarische Text wendet das Mittel der Anamnese an, indem sich Maria der Zeit des Mutterglücks erinnert. Die Eleusa wendet das Mittel der Prolepsis an, indem Maria die Zeit des Mutterleids antizipiert, das Symeon bei der Darbringung des Kindes prophezeit hatte. Das protohumanistische Ethos liegt, wie Pallas ausführte, in Marias endlich gewonnener Einsicht, daß die Erlösung die Passion notwendig voraussetzt[65]. Das soteriologische Argument sollte auch den Betrachter beeindrucken, dem ein Vorbild für die spirituelle Katharsis und die innere Erziehung zur Vernunft angeboten wurde.

Das liturgische Bild erweitert die Dimension sichtbarer Realität, indem es ein theologisches Argument vermittelt und durch eine ethische Aussage ergänzt. Die Eleusa ist ebenso wie die zuvor besprochenen Bilder zugleich Instrument und Gegenstand mystagogischer Kontemplation. Das »neue Interesse an Pathos und menschlichem Gefühl«[66], das man in der Kunst des 12. Jh.s beobachtet hat, besaß tiefere Wurzeln. Ein wachsendes Laienpublikum scheint einen neuen Bedarf an religiöser und affektiver Aktivität entwickelt zu haben, der die Kunst ebenfalls veränderte. Und die semi-private Liturgie der kleinen Eigenklöster hat manche Klischees beigesteuert, in denen der gebildete Byzantiner sich selbst ausdrücken konnte.

Aber die Eleusa war ebensowenig wie die »Klagefrau« die erste Marienikone mit Passionssymbolik. Die berühmte Hodegetria-Ikone im Hodegonkloster, angeblich ein »originales« Lukasbild, hatte vielleicht noch früher eine liturgische Umdeutung erfahren, als sie durch ein Passionsthema, möglicherweise eine Kreuzigung, zur bila-

65 *Pallas* 170 ff.

66 *Maguire,* op. cit. (wie Anm. 16) 126.

teralen Ikone erweitert wurde[67]. Eine Replik im Sinaikloster, die ich dem Konstantinopler Maler Manuel Eugenikos zuschreiben und in die 80er Jahre des 14. Jh.s datieren möchte, zeigt die Hodegetria als Teil eines Diptychons, dessen andere Hälfte die Kreuzabnahme darstellt[68]. Frühe italienische Diptychen bezeugen ebenfalls die Ergänzung der Hodegetria mit einem Passionsthema. In der Miniatur einer
bb. 65 Oktoechos-Handschrift des 12. Jh.s, die sich in Messina befindet, ist die Hodegetria mit dem Kreuz und dem Grab Christi (s. die Beischrift Taphos) materiell und symbolisch zu einer theologischen Synopse verbunden[69].

Man muß in diesem Zusammenhang daran erinnern, daß Symeon Metaphrastes, der Autor des rituellen Klagegesangs (S. 157), im Hodegonkloster wirkte und somit die Reinterpretation der Ikone mit stimuliert haben mochte[70]. Die Hodegetria konnte aber, als Bildreliquie, nicht verändert werden, auch wenn sich ihre semantische und liturgische Funktion änderte. Das taten erst die Bildnachfolger. Die
bb. 50 Hodegetria aus Kastoria, die mit einem Passionsbildnis Christi eine bilaterale Tafel bildet, drückt in ihrer Mimik Trauer aus, und zwei Engel sind bereit, das Opferlamm aus ihren Armen zu empfangen.

Die Marienikone aus Kastoria benutzt eine künstlerische, oder besser: psychologische Syntax, um die Mysterien von Menschwerdung und Opfertod auf eine Formel zu bringen. Die Oktoechos-Miniatur wendet symbolische, oder besser ideographische Mittel an, um diese Aussage zu machen. Wieder anders verfährt die berühmte Passionsmadonna des *Amolyntos*-Typus (Unbefleckte), indem sie psychologische und ideographische Mittel kombiniert. Ein frühes Beispiel ist die freskierte Titelikone des Arakosklosters bei Lagudera, Zypern

67 *Pallas* 91 ff. und, zum Wirken des Symeon Metaphrast im Hodegonkloster, 94 f. – Zur Geschichte des Klosters und der Ikone s. *R. Janin*, Géographie ecclésiastique ... III: Les églises et les monastères (Paris 1953) 212 ff. sowie *Hallensleben*, op. cit. (wie Anm. 62) 168 ff.; *R. L. Wolff*, in Traditio 6, 1948, 319 ff.

68 *Sotiriou* Taf. 234 und *Kermer* Nr. 12 Abb. 18; vgl. *H. Belting*, Manouel Eugenikos: un peintre de Constantinople en Géorgie, in: Cahiers Archéologiques 28, 1979, 103 ff.

69 Messina, Bibl. Univ. F. S. Salvatore 51, fol. 9v: *G. Musolino*, Calabria bizantina (Venedig 1967) Abb. 82 (mit Joh. Chrysostomus als Offiziant). Vgl. Octoechos, Ton 2 (London 1898) 21; *Ch. Diehl*, in: Melanges d'histoire et archéol. 8, 1888, 312 ff. u. *R. Mancini*, Codices graeci monast. Messinensis S. Salvatoris (M. 1907) 99 f.

70 Vgl. Anm. 67.

(1192)[71]. Der beigeschriebene Name Verkündigungsmaria *(Kecharitomene)*, hier symbolisch zu verstehen, rekurriert ebenso wie die Bildgestalt auf die Titelikone des gleichnamigen Klosters in Konstantinopel, eine Gründung Kaiser Alexios I. (1081–1118)[72]. Das Bild ist so komplex wie eine ganze Predigt, aber seine theologischen Argumente münden in eine Darstellung von menschlichem Ethos, welches das vorbestimmte Schicksal akzeptiert und transzendiert. Abb. 66

71 *Pallas* 173 ff.; *Hamann*, Grundlegung op. cit. (wie Anm. 58) 60 ff. und Taf. 5b; Reprod. der Inschriften und Analyse bei *G. Soteriu*, in: Archaiol. Ephemeris 1953–54, 87 ff., bes. 88 und Tafel; zu den Fresken generell *A. Stylianou*, in: Pepragmena des 9. Internat. Byzantinistenkongr. (Thessalonike 1953) (Athen 1955) I, 459 ff. sowie *A. H. S. Megaw-A. Stylianou*, Cyprus. Byz. Mosaics and Frescoes (N. York 1963) 16 Tf. 18. – Zur Folgegeschichte der Passionsmadonna als Ikone s. *M. G. Sotiriou*, Παναγία τοῦ Πάθους in: Panegyr. Tomos 1400. J. Erbauung Sinai-Klosters (in griech.) Athen 1969) 27 ff.

72 *Janin*, op. cit. (wie Anm. 67) 196 ff. und *Pallas* 178.



Abb. 65 Messina, Bibl. Univ. F. S. Salvatore 51, f. 9v. Oktoechos 12. Jh.



Abb. 66 Lagudera, Zypern. Klosterkirche Südwand. Passionsmadonna, 1191.



Abb. 67 Wie Abb. 66. Nordwand. Symeon und Joh. d. Täufer.

Der sinnende Blick Mariens und der belehrende Gestus des Kindes zeugen davon. Mit dieser Qualität eignet sich das Bild gut als Empfänger von Fürbitten für die Lebenden und Verstorbenen in der Familie des Stifters (s. die Inschriften).
Das Wechselspiel von realistischen, allegorischen und symbolischen Aussagen soll an vier Beispielen illustriert werden, die auch die liturgische und soteriologische Metaphorik des Passionsthemas dokumentieren können. Die Armhaltung Mariens gleicht einem liturgischen Löffel *(labis)*, auf dem das Opferlamm ruht und benutzt damit eine auch literarisch in diesem Kontext belegte Metapher (Ps.

Method)[73]. Die Liegepose des jungen Emanuel *Anapeson*, der schläft und zugleich wacht (S. 161), antizipiert und symbolisiert Christi Grabesruhe[74]. Indem sie eine zweite Zeit- und Realitätsebene indiziert, ist sie ein perfektes Beispiel der *Prolepsis* der Passion. Die gleiche Sinnschicht wird expliziert durch den räumlichen Bezug auf zwei Figuren an der Wand gegenüber: Johannes den Täufer mit der Ausrufung des Gotteslammes (s. den Rotulus) und Symeon mit dem Got- *Abb. 67*

73 PG 18, 364, Vgl. *Pallas* 176 f.
74 Dazu vgl. oben Anm. 44



Abb. 68 · Moskau, Tretjakov Gal. Mandylion aus Novgorod 12. Jh. Rückseite (nach Onasch).

teslamm, von dem Johannes spricht, auf den Armen. Symeon ist, ebenso wie Johannes, Prophet der Passion, die er im Kind vorausschaut, während er sie Maria verkündigt. Ein letztes Motiv auf dem Marienbild macht die bislang verschlüsselte Bildsemantik offenkundig. Zwei Engel überreichen dem Kind, das noch auf Mariens Armen ruht, die Werkzeuge der Passion. Wir finden die beiden Engel
Abb. 68 mit den *Arma* analog auf einer Anbetung des »Kreuzes mit den Passionssymbolen« (S. 147) wieder, die die Rückseite einer Novgoroder



Abb. 69 Wie Abb. 68, Vorderseite.

Mandylion-Ikone (Porträt Christi) bildet[75]. Die Mutter-Kind-Gruppe und das Kreuz werden sozusagen austauschbar: die eine akzentuiert das Opferlamm, das andere den Opferaltar, um es in liturgischer Sprache auszudrücken.

Es war eine Frage der Präferenz, aus dem Repertoire verwandter Bild-

75 *Onasch*, op. cit. (wie Anm. 63) 374 f. und Taf. 10–11; *V. N. Lazarev*, Novgorodian icon painting (Moskau 1969) Taf. 8–9 (77 x 71 cm; Datierung 1130–1200).

formeln auszuwählen, was den Intentionen jeweils am besten entsprach. Wir können daraus schließen, daß der gebildete Byzantiner auf die Querverweise zwischen verschiedenen Bildern, die wiederum die Analogien zwischen verschiedenen Texten und Riten spiegelten, ansprach. So erhalten wir Einblick in eine kreative Phase komnenischer Ikonenmalerei des 12. Jh.s, aus der wenig erhalten blieb. Eine komplexe Bildstruktur, die von theologischen und panegyrischen Motiven geradezu gesättigt ist, erschließt uns das Rezep-
Abb. 50 tionsverhalten des Betrachters vor Bildern wie der Eleusa, der »traurigen Hodegetria« und dem Passionsbildnis Christi, die nur für uns hermetisch geworden, für den Zeitgenossen aber explizit genug gewesen sind. Die Passionsthematik hat darin nur scheinbar Dominanz. In Wirklichkeit ist sie so verknüpft mit der Inkarnationsthematik und der eucharistischen Symbolik, wie sie es in der Liturgie war. Die Analogie und Simultaneität von Ereignissen, und Personen, die nur für einen Chronisten in Raum und Zeit getrennt waren, wurde hier ebenso wichtig wie in der Liturgie. So spiegeln die Bilder eine Realität, die man sonst nur in der Liturgie wiederfindet. Sie fordern vom Betrachter ein Rezeptionsvermögen, das nur in liturgischer Übung ausgebildet werden konnte.

Abb. 69 Die Novgoroder Ikone mit dem Mandylion Christi, von der wir bisher nur die Rückseite kennen, ist wiederum ein anderes von vielen Ikonenformularen, die in der Passionsliturgie verwendbar waren, und reproduziert, wie der Stil anzeigt, wieder eine byzantinische Vorlage des frühen 12. Jh.s. Das »wahre Antlitz« Christi, dessen »Original« in der Palastkapelle gehütet wurde[76], galt als faktischer Beweis für die Realität von Christi Menschenleben und besaß deshalb semantische Analogien zur Gruppe Mutter-Kind. Aber das ist nicht alles. Die Ikone, von der wir sprechen, reproduziert gleich zwei Bildreliquien, nämlich außer dem »wahren Antlitz« das *Arma*-Kreuz mit dem Körpermaß Christi (S. 147). Sie war folglich als Festikone des Karfreitag gut geeignet. Als solche war ihrem Typus aber wenig Erfolg beschieden. Das lag vielleicht an dem Konflikt um den

76 *A. Grabar*, La Sainte Face de Laon (Prag 1931) passim; *K. Weitzmann*, The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos, in: Cahiers Archéol. 11, 1960, 166 ff.; *Pallas* 134 ff.

Kanon des Mandylion-Festes, der bald nach 1100 als Reaktion auf häretische Lehren aufgegeben wurde[77].

Nur das Passionsbildnis, das unser Thema ist, scheint im Rahmen der Passionsliturgie die Konkurrenz mit den anderen Ikonen gewonnen zu haben. Bis zum frühen 13. Jh. war es offenbar aber eines von vielen, die entweder verlorengingen oder sich so änderten, daß sie ihre frühe Funktionsgeschichte kaum mehr erkennen lassen. Besonders bilaterale Ikonen waren für die Liturgie und deren Prozessionen Abb. 49
hervorragend geeignet. Ihre beiden Bildseiten gruppierten zwei Kon- Abb. 50
zepte oder zwei Personen miteinander, die in der Liturgie eine Rolle spielten. Wir haben das am Beispiel Christi und Mariens, den beiden Protagonisten der rituellen Marienklagen des Karfreitag, gesehen. Der Raub der meisten Kultbilder und Reliquien, die den Stolz Konstantinopels bildeten, nach 1204 veränderte die Geschichte der Ikonenmalerei. Die Kultobjekte im eigentlichen Sinn, die materialisierten Symbole der Glaubenswahrheiten, hatten nicht nur liturgische Phantasie inspiriert, sondern auch Ikonen, die in der Liturgie fungierten. In der Folgezeit von 1204 wurde die Ikonenmalerei nicht nur quantitativ auf ein kleineres Repertoire von Themen und Gestalten reduziert, sondern auch qualitativ in ihrer schöpferischen Kraft begrenzt. Ihre sprichwörtliche Immobilität ist erst ein Merkmal ihrer spätbyzantinischen Geschichte.

Zusammenfassend muß noch einmal akzentuiert werden, daß es die *Passions*liturgie war, in der das Passionsbildnis Christi, als Pendant einer Marienikone, seine erste Funktion erhielt. Im Repertoire einschlägiger Passionsikonen dürfte es früh sein Debüt gemacht haben. Anna Komnenas (1083–ca. 1148) Ikone[78] Christi des »Bräutigams« *(Nymphios)* und Richters, der den »süßen Schlaf schläft«, war vielleicht solch ein frühes Exemplar. Vielleicht hat aber die Prinzessin einen schlafenden Knaben vom *Anapeson*-Typus beschrieben, dessen Aussage so ähnlich verstanden werden konnte (S. 161). Wir können aber Bildzeugnisse anführen, um das Alter unserer Ikone nach- Abb. 49
zuweisen. Die bilaterale Ikone aus Kastoria (S. 143) gehört ebenso Abb. 50

77 Dazu *Pallas* 137 f. mit Nachweisen, besonders zur Rolle Leons von Chalkedon.
78 *I. N. Sola*, De codice Laur. X Plut. V., in: Byz. Zeitschrift 20, 1911, 376; vgl. *Pallas* 233 f.

dazu wie die Miniaturen des Karahissar-Evangeliars (ebenfalls 12. Jh.). Aber ds wichtigste erhaltene Exemplar des 12. Jh.s wurde noch nicht erwähnt.

Es ist eine kleine, erst im 18. Jh. in die Grabeskirche zu Jerusalem ge-



Abb. 70 Jerusalem, Griech. Patriarchat. Goldrahmen einer Ikone, Konstantinopel, 12. Jh.

langte Ikone mit goldener Fassung, die nur die gemalte Figur Christi *Abb. 70* ausspart[79]. Wir müssen sie genauer analysieren, weil sie lange irrtümlich für eine Jerusalemer Arbeit und neuerdings für ein georgisches Produkt (14. Jh.) gehalten wurde. In Wirklichkeit ist sie eines

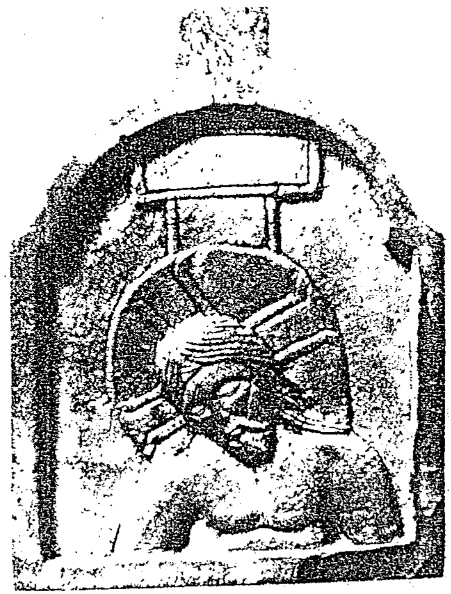


Abb. 71 Novgorod, Mus. Steatit-Ikone aus Novgorod 12. Jh (nach Bank).



Abb. 72 Sinai, Katharinenkloster. Kreuzfahrerikone 13. Jh. (Michigan-Princeton-Alexandria-Exped. to Mt. Sinai).

der seltenen Meisterwerke Konstantinopler Goldschmiedekunst des 12. Jh.s. In der Pracht und im Stil läßt sie sich nur noch mit der berühmten Nikopeia-Ikone Mariens in S. Marco in Venedig vergleichen, die der Tradition zufolge 1204 vom byzantinischen Generalswagen vor den Mauern Konstantinopels erbeutet wurde[80]. Man muß sich die gemalte Christusfigur der Jerusalemer Ikone, die im 18. Jh.

---

79 Verzeichnis Nr. 17.

80 Il Tesoro di S. Marco ed *H. R. Hahnloser* Bd. II: Il Tesoro e il Museo (Florenz 1971) 22 f. Nr. 15, Taf. XIII–XIV. Vgl. auch *R. Gallo*, Il tesoro di S. Marco e la sua storia (1967) 133–155.

sinnentstellend übermalt wurde, im Stil der gemalten Marienfigur in S. Marco vorstellen, die offenbar zeitgleich war. Leider ist der äußere Rahmen der Jerusalemer Tafel später hinzugefügt und deshalb für Deutungen unbrauchbar. Doch bleibt genug, um eine Vorstellung vom Aussehen des Passionsbildnisses zu erhalten, dessen Konturen sichtbar geblieben sind. Wir erhalten hier einen Eindruck von einem der kostbarsten, je hergestellten Exemplare unserer Ikone, das ein privater Auftraggeber, offenbar ein Angehöriger des Hofes, hat anfertigen lassen. Der knappe Nahausschnitt der Figur, die als Schulterbüste konzipiert ist, kennzeichnet ebenso wie der Kreuztitulus und die lamentierenden Engel eine frühe Bildversion, in der nur auf die Kreuzigung und noch nicht auf die Grablegung explizit verwiesen wurde.

Ein frühes Exemplar ist auch die kleine Steinikone, die kürzlich in
Abb. 71 Novgorod ausgegraben wurde. Sie stammt, wie A. Bank ausführt, ebenfalls aus dem 12. Jh. und belegt die Übertragung unseres Bildtypus in die Kleinkunst, wo dieser als Amulett dienen konnte[81]. In das
Abb. 72 2. Drittel des 13. Jh.s gehört eine kleine Ikone des Sinai-Klosters, die stilistisch der Kreuzfahrerkunst nahesteht und daher auf ein Milieu weist, das für die Rezeption des Passionsbildnisses im Westen sicher eine große Rolle gespielt hat. Sie trägt, wie die meisten Exemplare ihres Typus, den griechischen Kreuztitulus *Basileus tes Doxes*[82].

Den höchsten künstlerischen Rang unter den erhaltenen Tafeln nehmen zwei kleine Mosaikikonen ein, die bereits aus der Zeit um
Abb. 73 1300 stammen. Die eine, die erst 1964 bekannt wurde, befindet sich im Mariae Geburt-Kloster in Tatarna (jetzt Tripotamon), Äolien[83].
Abb. 14 Die andere ist offenbar in den 1380er Jahren nach S. Croce in Gerusalemme in Rom gelangt, wo sie zum Urbild der Imago Pietatis proklamiert wurde[84]. Beide sind Privataufträge par excellence, denn das

81 *M. V. Sedova,* in: Sovetskaja Archeologia 3, 1965, 264 Abb. I.3 und *A. Bank,* in: L'Art Byzantin du XIIIe siècle (Symposium de Sopoćani; Belgrad, Univ. Fil. Fak. 1967) 93 Abb. 5.

82 Die Ikone (Inv. 458; ex. Inv. 987–988: Michigan-Princeton Negativ Nr. 2511) ist m. W. noch unpubliziert (Format 13 x 8,5 cm) Leinwand mit grünem Grund, rechts ein roter Tropfen)

83 Verzeichnis Nr. 32.

84 Verzeichnis Nr. 31.

hybrid kostbare und technisch komplizierte Miniaturmosaik wurde nur für eine kleine, aristokratische Kundschaft hergestellt.

Die Ikone in Tatarna formuliert in den fallenden Linien des mächtigen, aber erschlafften Körpers das heroische Pathos hellenistischer Tradition. Das Drama des im Tod bestandenen Agon klingt in der machtvollen Bewegung der Körperformen nach, die an antike Gladiatorenbilder erinnern. Die römische Ikone ist dagegen streng in horizontalen Zonen aufgebaut. Die Armlinie wiederholt sich in den Brustmuskeln und dem Schulterkontur. Der Körper dient dem zarten Kopf, dessen Züge entspannt sind, als Sockel. Der horizontale Kreuzbalken, der im Pendantbild fehlt, trägt ebenso wie der rahmen-

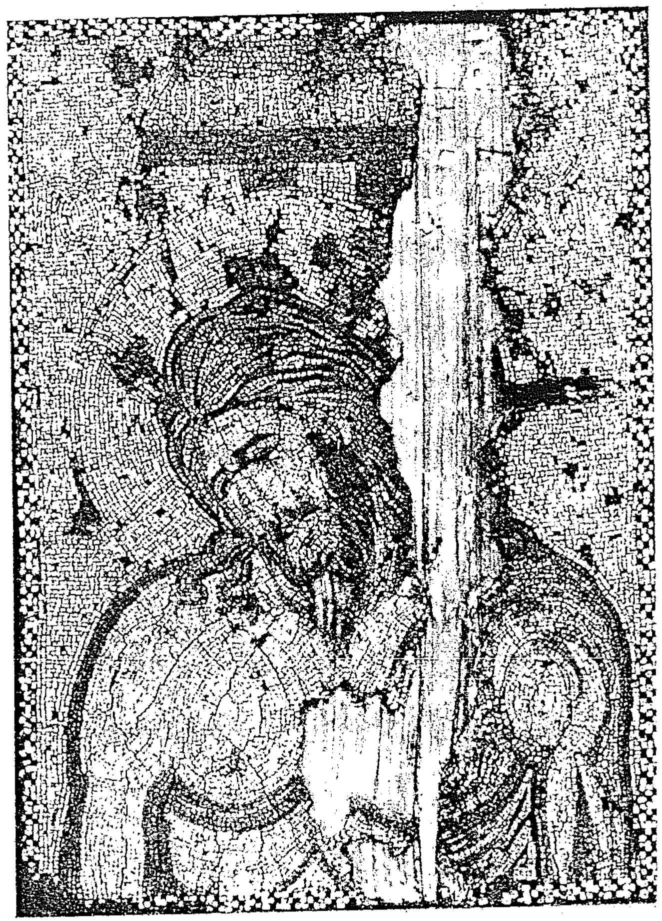


Abb. 73 Tripotamon (Tatarna), Kloster. Mosaikikone c. 1300.

parallele Körperumriß zur Stabilisierung des Bildes bei. Impliziert die eine Tafel noch den überstandenen Todeskampf, so bannt die andere den Toten in die Stille der Grabesruhe. Die Unterschiede sind nicht allein künstlerisch begründet, sondern formulieren Sinnvarianten, in denen sich auch ein Funktionswandel ausspricht: der Akzent verschiebt sich, ohne daß eine bestimmbare biographische Situation fixiert wird, vom Kreuzestod zur Grabesruhe. In der Tat hat die römische Ikone den Bestattungsgestus der übereinandergelegten Arme und gekreuzten Hände, der für die jüngere Geschichte der Bildnisikone im Osten seither fast zur Norm wurde. Auch der Sarkophagkasten wurde jetzt als Bildmotiv zugelassen.
In dieser zweiten Phase innerhalb unserer Bildgeschichte, von der noch nicht die Rede war, wurde die Bildnisikone in die Wandmalerei eingeführt. Die Übertragung in das andere Medium bedeutete zugleich eine Übertragung auf eine andere Sinnebene und in einen anderen Funktionsbereich: nun geriet das Bild in den Bannkreis der »Göttlichen Liturgie« und wurde folglich Träger einer eucharistischen Symbolik. Dieser Prozeß wurde aber nur schrittweise vollzo-
b. 74 gen. Noch 1271 ist das Bild, als Apsisfresko im linken Nebenchor (Diakonikon) der serbischen Kirche in Gradac Pendant einer klagenden Maria, die im rechten Nebenchor (Prothesis) eine analoge Position einnimmt[85]. In dieser Zeit begann es aber eine neue »Karriere«, in der es die Aufgabe übernahm, das eucharistische Opferlamm bildhaft zu vergegenwärtigen, vor allem in der Prothesis, wo das Opferbrot vorgeheiligt wurde. Wir verfolgen diese zweite Phase in der Bildgeschichte hier nicht mehr, weil sie in den Studien von G. Millet und S. Dufrenne, um nur zwei der wichtigsten zu nennen, bereits gründlich untersucht ist[86].

85 Verzeichnis Nr. 15. Vgl. besonders das Programmschema bei *Hamann*, Grundlegung, op. cit. (wie Anm. 58) Abb. S. 340.
86 *Millet*, op. cit. (wie Anm. 15) 483 ff. und *S. Dufrenne*, Images du décor de la Prothèse, in: Revue des Etudes Byzantines 26, 1968, 297 ff. S. dazu die Polemik bei *Pallas* 236 ff. Beide Parteien scheinen nicht zu bemerken, daß sie die geschichtliche Entwicklung vergessen haben, in welcher das Bild zuerst in der Passions- und dann in der eucharist. Liturgie verwendet wurde. – Wichtig ist das georgische Beispiel der Savanekirche bei Sačcheri (1. H. 13. Jh.), in welcher die Passionsikone unter dem Mittelfenster der Hauptapsis (an der Stelle des *Melismos!*) erscheint (Pallas 207). In der Periblep-



Abb. 74 Gradac, Serbien. Nebenchor im Süden, c. 1271.

E. Das Tuchbild des Epitaphios

Die Geschichte des Tuchbilds, von dem schon die Rede war, verlief ebenfalls in zwei Phasen, aber in umgekehrter Richtung: das Bildvelum fungierte zuerst in der eucharistischen Liturgie und wurde erst in spätbyzantinischer Zeit in die Passionsliturgie übertragen. Ich

toskirche von Mistra (2. H. 14. Jh.) und in der Uspeniekirche von Volotovo bei Novgorod (1363) erscheint sie in der Apsis der Prothesis (dazu *Dufrenne*, op. cit., passim und *Pallas* 211, 213, 215 f.).

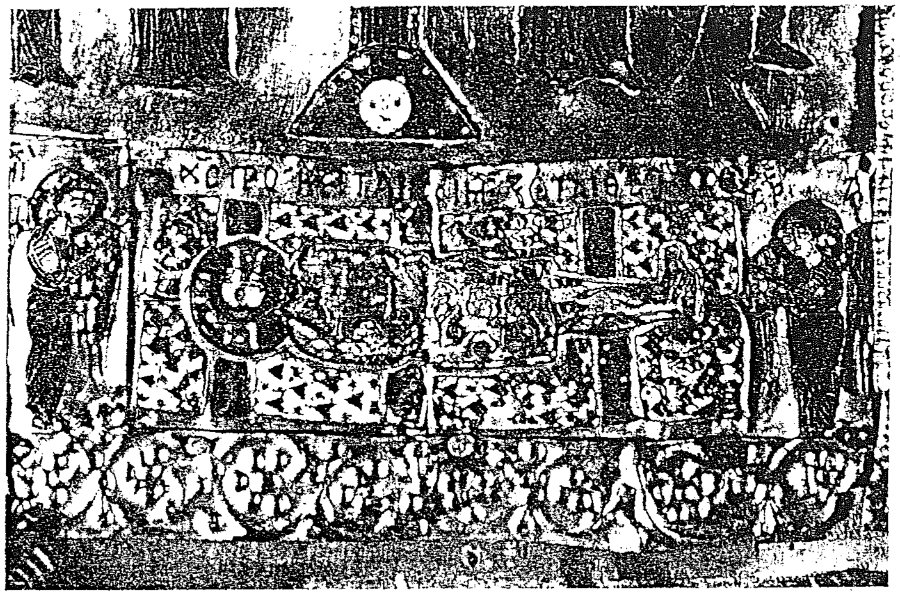


Abb. 75 Leningrad, Ermitage. Email Byz. 12. Jh. Detail.

möchte diesen Vorgang, der jetzt erst wirklich zu rekonstruieren ist, kurz skizzieren. Man braucht nicht mehr zu rätseln, um die liturgische Verwendung des Tuchs zu identifizieren, das mit dem ganzfigurigen Totenbild Christi bestickt wurde[87]. In der »Göttlichen Liturgie« bedeckte es die Opfergaben Brot und Wein, besonders bei deren Vorweihe und der folgenden Übertragung auf den Hauptaltar, dem sogenannten »Großen Einzug«[88]. Die Bilder bestätigen die liturgische Funktion des Tuchs. Da Textilien ein fragiles Material sind, haben sich Reproduktionen des Tuchbilds in anderen Medien besser erhalten als dieses selbst, vor allem in früheren Beispielen.

Abb. 75 Ein byzantinisches Email in Leningrad und ein Fresko in der griechischen Kirche von Samari, Messenien, bezeugen die Existenz des
Abb. 76 Tuchbilds schon für das 12. Jh.[89]. Das Email zeigt den toten Christus auf einem Grablinnen, umgeben von zwei Engeln mit liturgischen Fächern (Rhipidien). Die Komposition unterscheidet das Bild von den narrativen Beweinungsszenen und nimmt die Bildformel der bestickten Tücher vorweg. Die begleitende Inschrift »Christus wird hier dargebracht und hat zugleich Anteil an der Gottheit« (XP πρόκειται καὶ μετέξεται Θεῷ) hat eine eucharistische Tendenz. Das Fresko in Samari ist ähnlich angelegt, bietet aber zusätzliche Infor-

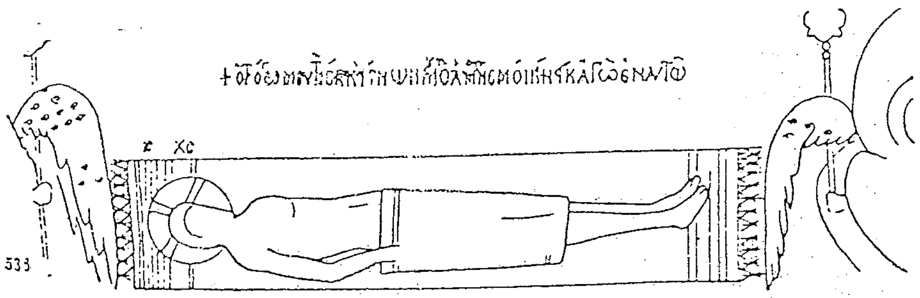


Abb. 76 Samari, Griechenl. Apsisfresko Det. 12. Jh.

mationen. Das Inschrift-Zitat aus Joh. 6.56 (»Wer mein Fleisch ißt und mein Blut trinkt . . .«) bestätigt den sakramentalen Sinn. Der Bildort in der zentralen Apsis, unterhalb einer thronenden Madonna, unterstreicht diesen Bildsinn.
Am gleichen Ort innerhalb der Kirchenprogramme, in der zentralen Apsis, finden wir ein anderes Thema, das in der gleichen Zeit auftritt und zuerst in Kurbinovo (1192) belegt ist. Es handelt sich um den sogenannten *Melismos*, von dem wir kurz sprechen müssen, weil er dem Tuchbild sinnverwandt ist[90]. Der Name meint die Zerteilung

87 Dazu *Taft* 418 ff. und 216 f. ausführlich und grundlegend von liturgiegeschichtlicher Seite. Zum Tuchbild s. die Lit. Anm. 20.

88 *Taft* passim, bes. 3 ff., 53 ff. (Cherubikon Hymnos), 178 ff. (Prozession der Gaben als eigentlicher »Großer Einzug«), 217 ff. (Grabsymbolik des Großen Einzugs).

89 Zum Email vgl. *G. Schlumberger*, in: Monuments et mémoires de la Fondation E. Piot 1, 1894, 99 ff.; A. Bank, Byzantine Art in the Collections of the USSR (Moskau 1966) 364 f. und Taf. 186–189 (Datierung 11/12. Jh.). Die Lesung der Inschrift verdanke ich Dr. L. Bouras.
Zum Fresko s. *H. Grigoriadou – Cabagnols*, Le décor peint de l'église de Samari en Méssenie, in: Cahiers Archéol. 20, 1970, 177 ff., bes. 182, 184 f. und Abb. 4–5.

90 *G. Millet*, La vision de Pierre d'Alexandrie, in: Melanges Ch. Diehl II (Paris 1930) 107 ff. (hier ist das Bild literarisch vorgebildet); *G. Babić*, Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe s., in: Frühmittelalterl. Studien 2, 1968, 368 ff.; *Hamann*, Grundlegung op. cit. (wie Anm. 58) 147 ff. und 279 f. mit Gegenüberstellung von Nerezi (1164), wo noch die Hetoimasie erscheint, und Kurbinovo

der Hostie in der Kommunion. Das Bild stellt aber den liturgischen Opferakt dar und wagt es, die Verwandlung des Brotes in den Leib Christi durch ein nacktes Kind darzustellen. Eine Art »Röntgenbild« macht also das Brot transparent, so daß sichtbar ist, in was es verwandelt ist. Die zeitliche Koinzidenz zwischen dem Auftreten des Melismos und des Tuchbilds, das beide Male in das späte 12. Jh. fällt, verlangt nach einer historischen Erklärung, die aber noch nicht gefunden ist. Es bedarf kaum einer Erläuterung, daß die beiden Darstellungen auf je verschiedene Weise den liturgischen Opferakt visualisieren. Das haben auch die Byzantiner verstanden. Im Prothesis-
bb. 77 Fresko von Markov Manastir (1375) sind beide sogar zu einem einzigen Bild vereinigt, indem der tote Christus das Kind ersetzt, ohne die Komposition des Melismos zu verändern[91].

Trotz der Sinn-Nähe waren Melismos und Tuchbild funktional verschieden. Der Melismos ist eine Beschreibung der Opferhandlung, das Tuchbild ein Abbild des Opferlammes in der Situation der Grablege. Die Wahl der Passionsthematik erklärt sich dabei aus dem Verständnis des liturgischen Velums als Grablinnen Christi. Aber diese Symbolik war schon alt, und sie begründet nicht, warum sie damals erst in einem Bild anschaulich gemacht wurde. Sobald das Tuchbild existierte, konnte es auch in der Wandmalerei reproduziert werden und als Äquivalent des Melismos dienen. Aber seine Komposition ist nur aus der Funktion und Symbolik des Tuchs verständlich.

Wir müssen nun einen Schritt weitergehen und nicht nur zwischen indirekten und erhaltenen Zeugnissen der Textilien unterscheiden,

(1192), wo wir bereits den Melismos finden. Der Verweis von G. Babić auf die Kontroversen um die Eucharistie, die in den Lokalsynoden von 1156–57 ausgetragen wurden, als mögliche Erklärung scheint kein Echo gefunden zu haben. Vielleicht ist ursprünglich die Epiklese bzw. Wandlung gemeint, denn der Ort der Szene ist der Hauptaltar (s. das Beispiel in der Nordkapelle von Studenica (*G. Babić*, Les chapelles annexes des églises byzantines, Paris 1969, Abb. 112). Im 14. Jh., z. B. in der Prothesis der Nikolauskirche bei Ljuboten (1337), zerschneiden die beiden Liturgen das Kind im Kelch, und der Bildort in der Prothesis zeigt die Akzentverschiebung zur Prothesisliturgie an.

91 *Hamann*, Grundlegung op. cit. (wie Anm. 58) Taf. 18. Vgl. ein ähnliches Beispiel im Narthex von Dečani (c. 1340): *V. R. Petković-D. Bošković*, Dečani (Belgrad 1941) Taf. 95. 1.

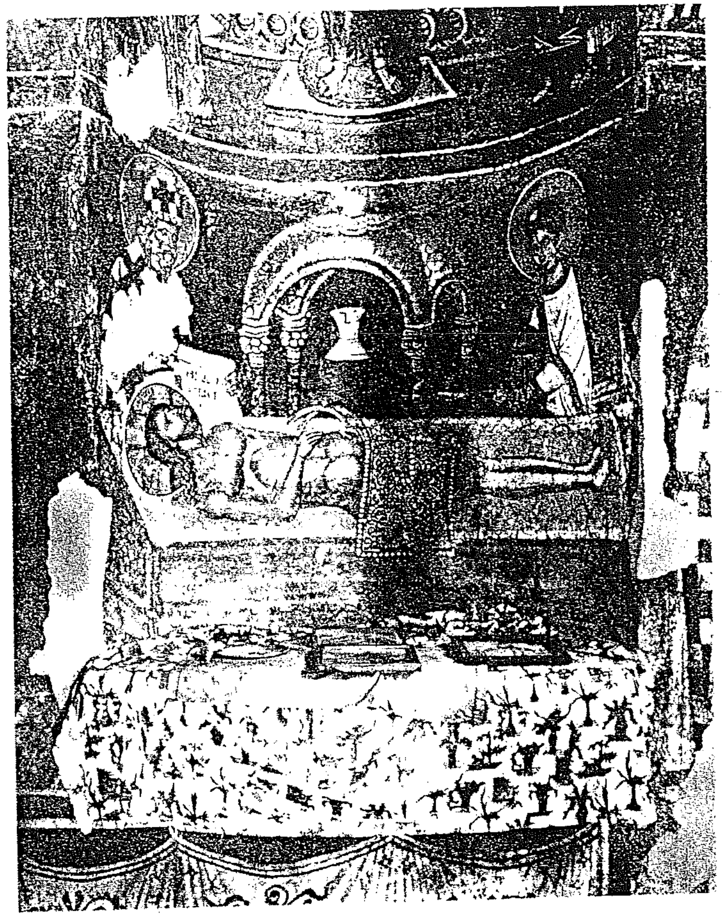


Abb. 77 Markov Kloster, Serbien. Nördl. Nebenchor 14. Jh.

sondern auch zwei Typen von Tuchbildern auseinanderhalten, die aber in Inhalt und Funktion übereinstimmen. Der eine Typus wird von den beiden Werken des 12. Jh.s belegt, die wir erwähnt haben. Wir finden ihn in einer nur wenig erweiterten Version auf dem heute verschollenen Andronikos-Aër von Ochrid (ca. 1295) wieder, den der Kaiser Andronikos II. (1282–1328) laut Inschrift nach Ochrid gestiftet hat, um »in der Liturgie vom Hirten der Bulgaren kommemoriert zu werden«[92]. Die Einbeziehung der vier Symboltiere, der Sänger des *Abb. 78*

92 *Millet*, Broderies 89 u. Taf. CLXXVIII; *Johnstone*, op. cit. (wie Anm. 20) Abb. 93. Die Inschrift: Μέμνησο ποιμὴν Βουλγάρων ἐν θυσίαις ἄνακτος Ἀνδρονίκου Παλαιολόγου.

Trishagion, und eines Altars, auf dem der Aër mit der Figur Christi deponiert erscheint, macht aus der Komposition keine Erfindung der Paläologenzeit. Vielmehr sind deren Grundzüge, wie wir an den beiden anderen Beispielen sahen, im 12. Jh. fertig ausgebildet.

Der zweite Typus des Tuchbilds ist nur in einem einzigen Exemplar Abb. 55 erhalten. Es befindet sich heute in Belgrad und ist laut Inschrift vom serbischen König Uroš II. Milutin (1282–1321) in Auftrag gegeben worden, etwa gleichzeitig mit dem Aër des Andronikos[93]. Der Hauptunterschied zum ersten Typus liegt in der frontalen Darstellung Christi, die dem als Original verstandenen »Turiner Leichentuch« nachempfunden erscheint[94]. Sie weicht von der Bildreliquie nur darin ab, daß der Körper Christi mit einem liturgischen Velum bedeckt ist. Damit wandelt sich die Darstellung von einer bloßen Reproduktion des historischen Originals zu einem symbolischen Bild des Opferlamms der Liturgie. Die Klageengel sind, ebenso wie die Rhipidien-Engel auf dem Aër des Andronikos, als Anspielung auf den Cherubikon Hymnos zu verstehen, der während des »Großen Einzugs« gesunden wurde. Bei dieser Gelegenheit wurde das Tuch mitgeführt.

Das Tuchbild mag für die späteren Varianten des Passionsbildnisses der Ikone eine Rolle gespielt haben, aber kann nicht dessen Vorbild gewesen sein, wie Pallas glaubt[95]. Es stand auch in einer anderen Funktion. Um es kurz zu sagen, wurde der Amnos Aër in der eucharistischen Feier schließlich ein Abbild dessen, was er bis dato nur bedeutet hatte: ein Abbild von Christi Leichentuch. Das muß geschehen sein, als die Reliquie noch in Konstantinopel war, und es ist wie-

---

Die Inschrift spielt darauf an, daß »le titulaire grec d'Ochrida se nommait archevêque des Bulgares« (*Millet* 90). Es muß sich wohl um Gregorios I. handeln, den Freund Andronikos' II. u. Erzbischofs von Ochrid 1313–28. Dazu *I. Ševčenko*, Two poems by Theodoros Metochites, in Greek Orthodox Review 1980. Ich danke I. Ševčenko für diese Angaben.

93 Belgrad, Mus. für kirchl. Kunst. Tuch aus der Fruška-Gora. Vg. *Millet*, Broderies 87 sowie *Pallas* 251 ff.

94 Vgl. Anm. 46–48. Das Tuch ist nicht, wie Pallas glaubt (254), beim Großen Einzug in der H. Sophia verwendet worden: das von Anton von Novgorod um 1200 erwähnte »lichtstrahlende Jerusalem« (ed. *C. Loparev*, in: Pravoslavn. Palestinskij Sbornik 5, 1899, 12 f.) war ein metallener Hostienbehälter (frdl. Hinweis F. Kämpfer).

95 *Pallas* 251 ff.

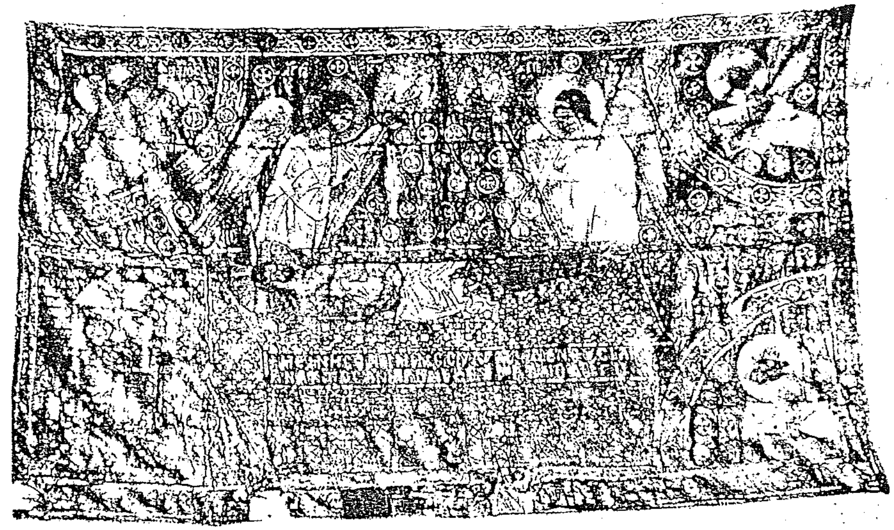


Abb. 78 Einst Ochrid, Mazed. Epitaphios-Stoff des Kaisers Andronikos, A. 14. Jh.

derum kein Zufall, daß Schaustellungen der Reliquie ausgerechnet am Ende des 12. Jh.s belegt sind, also zu dem Zeitpunkt, als nicht nur das Tuch zum Bildtuch wurde, sondern auch der Melismos in das Kirchenprogramm Einzug hielt[96].

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß das Tuchbild in beiden Varianten in der »Göttlichen Liturgie« verwendet wurde und während des »Großen Einzugs« in Erscheinung trat, wobei es die einziehenden Opfergaben bedeckte. Die traditionelle mystagogische Symbolik dieses Einzugs als Leichenzug Christi gab dem Bild bei dieser Gelegenheit die semantische Funktion. Aber es gibt einen letzten Beweis für die Funktion des Bildtuchs beim »Großen Einzug«, der bisher unbemerkt blieb. Fast alle Aëres haben Stifterinschriften, die in Wirklichkeit liturgische Fürbittformeln sind[97]. Sie beziehen sich damit ausdrücklich auf den zuerst in der Mönchsliturgie entwickelten Brauch, den Cherubikon Hymnos während des Einzugs der Ga-

---

96 Vgl. Anm. 46 und 90.

97 *Millet*, Broderies 87 ff. passim mit einer Fülle von Beispielen (z. B. Epit. von Bačkovo: Matthaeus und Anna; London, Nikolaos Eudaimonoiannis u. die bereits erwähnten). Die liturgischen Inschriften mit Bezug auf die Eucharistie bestätigen diese Evidenz.

Trishagion, und eines Altars, auf dem der Aër mit der Figur Christi deponiert erscheint, macht aus der Komposition keine Erfindung der Paläologenzeit. Vielmehr sind deren Grundzüge, wie wir an den beiden anderen Beispielen sahen, im 12. Jh. fertig ausgebildet.

Der zweite Typus des Tuchbilds ist nur in einem einzigen Exemplar
bb. 55 erhalten. Es befindet sich heute in Belgrad und ist laut Inschrift vom serbischen König Uroš II. Milutin (1282–1321) in Auftrag gegeben worden, etwa gleichzeitig mit dem Aër des Andronikos[93]. Der Hauptunterschied zum ersten Typus liegt in der frontalen Darstellung Christi, die dem als Original verstandenen »Turiner Leichentuch« nachempfunden erscheint[94]. Sie weicht von der Bildreliquie nur darin ab, daß der Körper Christi mit einem liturgischen Velum bedeckt ist. Damit wandelt sich die Darstellung von einer bloßen Reproduktion des historischen Originals zu einem symbolischen Bild des Opferlamms der Liturgie. Die Klageengel sind, ebenso wie die Rhipidien-Engel auf dem Aër des Andronikos, als Anspielung auf den Cherubikon Hymnos zu verstehen, der während des »Großen Einzugs« gesunden wurde. Bei dieser Gelegenheit wurde das Tuch mitgeführt.

Das Tuchbild mag für die späteren Varianten des Passionsbildnisses der Ikone eine Rolle gespielt haben, aber kann nicht dessen Vorbild gewesen sein, wie Pallas glaubt[95]. Es stand auch in einer anderen Funktion. Um es kurz zu sagen, wurde der Amnos Aër in der eucharistischen Feier schließlich ein Abbild dessen, was er bis dato nur bedeutet hatte: ein Abbild von Christi Leichentuch. Das muß geschehen sein, als die Reliquie noch in Konstantinopel war, und es ist wie-

Die Inschrift spielt darauf an, daß »le titulaire grec d'Ochrida se nommait archevêque des Bulgares« (*Millet* 90). Es muß sich wohl um Gregorios I. handeln, den Freund Andronikos' II. u. Erzbischofs von Ochrid 1313–28. Dazu *I. Ševčenko*, Two poems by Theodoros Metochites, in Greek Orthodox Review 1980. Ich danke I. Ševčenko für diese Angaben.

93 Belgrad, Mus. für kirchl. Kunst. Tuch aus der Fruška-Gora. Vg. *Millet*, Broderies 87 sowie *Pallas* 251 ff.

94 Vgl. Anm. 46–48. Das Tuch ist nicht, wie Pallas glaubt (254), beim Großen Einzug in der H. Sophia verwendet worden: das von Anton von Novgorod um 1200 erwähnte »lichtstrahlende Jerusalem« (ed. *C. Loparev*, in: Pravoslavn. Palestinskij Sbornik 5, 1899, 12 f.) war ein metallener Hostienbehälter (frdl. Hinweis F. Kämpfer).

95 *Pallas* 251 ff.

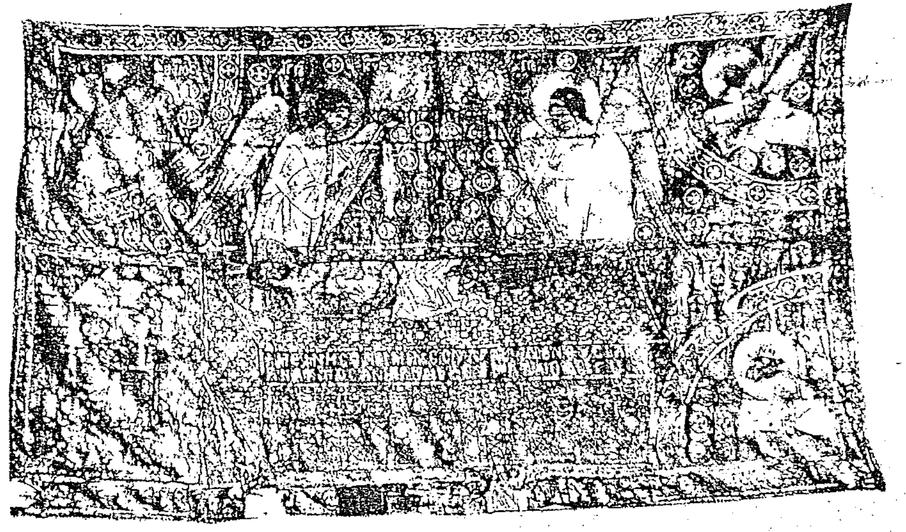


Abb. 78 Einst Ochrid, Mazed. Epitaphios-Stoff des Kaisers Andronikos, A. 14. Jh.

derum kein Zufall, daß Schaustellungen der Reliquie ausgerechnet am Ende des 12. Jh.s belegt sind, also zu dem Zeitpunkt, als nicht nur das Tuch zum Bildtuch wurde, sondern auch der Melismos in das Kirchenprogramm Einzug hielt[96].

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß das Tuchbild in beiden Varianten in der »Göttlichen Liturgie« verwendet wurde und während des »Großen Einzugs« in Erscheinung trat, wobei es die einziehenden Opfergaben bedeckte. Die traditionelle mystagogische Symbolik dieses Einzugs als Leichenzug Christi gab dem Bild bei dieser Gelegenheit die semantische Funktion. Aber es gibt einen letzten Beweis für die Funktion des Bildtuchs beim »Großen Einzug«, der bisher unbemerkt blieb. Fast alle Aëres haben Stifterinschriften, die in Wirklichkeit liturgische Fürbittformeln sind[97]. Sie beziehen sich damit ausdrücklich auf den zuerst in der Mönchsliturgie entwickelten Brauch, den Cherubikon Hymnos während des Einzugs der Ga-

96 Vgl. Anm. 46 und 90.

97 *Millet*, Broderies 87 ff. passim mit einer Fülle von Beispielen (z. B. Epit. von Bačkovo: Matthaeus und Anna; London, Nikolaos Eudaimonoiannis u. die bereits erwähnten). Die liturgischen Inschriften mit Bezug auf die Eucharistie bestätigen diese Evidenz.

ben rhythmisch mit liturgischen Kommemorationen für Lebende und Tote zu unterbrechen. Dieser Zusammenhang spricht für sich selbst[98].

Spätestens seit dem 14. Jh. begann das Tuchbild dann, ebenso wie das Passionsbildnis, eine zweite Karriere, als es in die Grabprozession am Karsamstag eingeführt wurde. Die Übertragung in eine andere Funktion erfolgte, als die liturgische Entwicklung dafür reif war. Der Einzug am Karsamstag war schrittweise in einen Leichenzug umgebildet worden (S. 158). Aber was zog bei dieser Gelegenheit
Abb. 79 ein? Beim »Großen Einzug« waren es die Opfergaben. Am Karsamstag war es das Evangelienbuch, das Christus repräsentierte. Als das Buch in den Aër eingehüllt wurde, war die Inszenierung jener des »Großen Einzugs« zum Verwechseln ähnlich. Der Aër in S. Marco in Venedig, ein Werk des 14. Jh.s, bezeugt die neue Verwendung des Bildtuchs in der Passionsliturgie zum ersten Mal[99]. Die Christusfigur hält hier höchst ungeschickt ein Evangelienbuch, und das hat nur Sinn, wenn wir erfahren, daß ein solches unter dem Velum mitgeführt wurde. Wieder hat ein Funktionswandel einen Bildwandel hervorgebracht. Wir können hier den Überblick abbrechen.

F. Schlußbemerkung

Die byzantinische Geschichte unseres Bildes ist zum detaillierten Faktenmosaik und langatmigen Indizienbeweis geraten, weil es nötig war, verbreitete Irrtümer stillschweigend mit Gegenbeweisen zu beseitigen und wieder festen Boden zu gewinnen. Die Ausgangsbasis für das Folgende mußte so gut wie möglich gesichert werden, um Ähnlichkeiten sowie Unterschiede zur westlichen Bildgeschichte sichtbar werden zu lassen. Sowohl die Ähnlichkeiten in der Stimmungslage und psychologischen Funktion der östlichen Bilder wie auch die Unterschiede in deren klassifizierbaren liturgischen Funktion waren unterschätzt worden. Nun treten sie deutlich in den

98 *Taft* 227 ff.
99 *Millet*, Broderies 89 ff. u. Tf. CLXXX; *Johnstone*, op. cit. (wie Anm. 20) Abb. 98 und Tesoro di S. Marco op. cit. (wie Anm. 80) Nr. 116 (mit zu früher Datierung) u. Taf. LXXXIV.

Blick. Auch die Chronologie hat schärfere Konturen erhalten. Die Bildnisikone in der Passionsliturgie und das Bildtuch in der eucharistischen Meßfeier, beide das Produkt ihrer je verschiedenen Funktion, waren unabhängig voneinander bereits im 12. Jh. fertig ausgebildet. In der Folgezeit wurden sie beide in einen anderen oder, besser gesagt, zusätzlichen Funktionsbereich übertragen. In diesem Sinne wird die diachronische Darstellung ebenso wichtig wie die funktionale, die in der Bildgestalt die Funktionsform identifiziert. Neben der liturgischen Verwendung der Bilder wird auch eine private erkennbar, die aus der liturgischen abgeleitet war, aber anfänglich ihrerseits auf die Liturgie der semi-privaten Eigenklöster im 12. Jh. eingewirkt hatte. Wichtiger noch sind zwei andere Dinge.

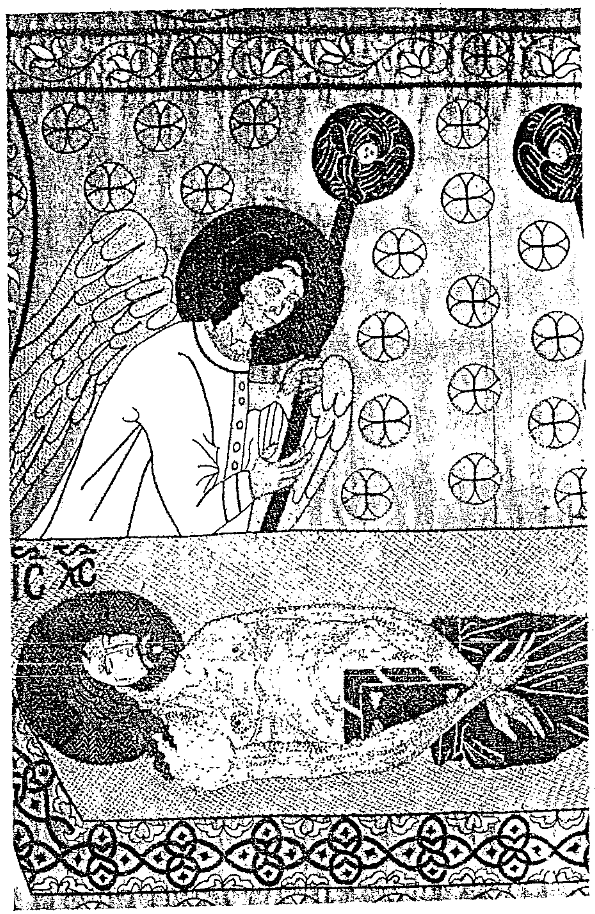


Abb. 79 Venedig, S. Marco. Epitaphios-Stoff Det. 14. Jh.

Der psychologische Realismus, mit seinem Angebot an die Empathie des Betrachters, antizipiert in den liturgischen Texten und Bildern von Byzanz die spätere Entwicklung im Westen und hat damit Sprach- und Gestaltungsmittel bereitgestellt, die rezipiert werden konnten, sobald sie unter neuen Bedingungen anderswo aktuell wurden. Und endlich: das Passionsbildnis Christi wurde als Pendant einer Marienikone konzipiert, die es zum perfekten Adressaten und personalen Repräsentanten der rituellen Marienklage ergänzte.

VI Die Ikone im Westen
Ihre Rezeption während des 13. Jahrhunderts in Italien

A. Das Problem

Die Imago Pietatis war eines der klassischen religiösen Bilder im späteren Mittelalter. Bei einer Umfrage unter den Malern von Florenz am Ende des 14. Jh.s wurde sie als das »frömmste Sujet« *(la più divota chosa)* ermittelt, das man damals überhaupt malen könnte[1]. Im Rahmen der Passionsthemen war sie zeitweilig beliebter und oft einflußreicher als der Crucifixus. Ihre Geschichte ist von dem Widerspruch fortwährender Metamorphosen der Bildstruktur bei konstant bleibender Hauptfigur beherrscht. Anders als der Crucifixus ist die Halbfigur des gestorbenen Christus, die ich als Funktionsform *Abb. 49* verstehe und als Passionsbildnis bezeichne, erklärungsbedürftig: sie tritt im Westen erst im 13. Jh. in den Blick und nimmt bald so viele Funktionen und Sinndeutungen an, daß die herkömmlichen Klassifikationsmittel der Ikonographie überfordert sind. Gerade diese Polyvalenz, die dennoch die Identität der gegebenen Bildnisfigur Christi nicht antastet, macht sie zum Testfall für Studien zum Wandel des religiösen Bildes im Mittelalter.

Die Frage nach einem »Urtypus«, die Panofsky gestellt hat, wurde im bisherigen Verlauf der Untersuchung bereits beantwortet. Wenn es einen »Urtypus« gab, so war es die Ikone, die aus dem Osten importiert wurde. Aber sie kam nicht in einem einzelnen, historisch bedeutsamen Exemplar, das die folgende Karriere der Bildnisfigur im *Abb. 14* Westen erklären könnte. Ein »berühmtes« Exemplar wurde erst im Gnadenbild von S. Croce, und zwar so spät kreiert, daß dessen Geltung bereits in den Rahmen der Folgegeschichte fällt[2].

Wenn aber ein prominenter Archetyp ausfällt, so fällt zugleich eine

1 Vgl. Kap. I Anm. 43.
2 Vgl. Kap. I Anm. 38.

mögliche Erklärung für die Existenz und den dauernden Erfolg des Bildes aus. Andere Fragen müssen an die Rezeption der Ikone gerichtet werden, und der Begriff eines »Urtypus« impliziert irrigerweise eine spätere Ablösung dieses Figurentypus, die aber gar nicht stattgefunden hat, sosehr auch die sprachliche Struktur des Bildsystems, in dem die Figur erscheint, mit den je verschiedenen Funktionen wechselte.

Die Ikone wurde im Westen in zahlreichen Exemplaren und vor allem verschiedenen Typenvarianten bekannt, die unterschiedslos akzeptiert und in das westliche Bildrepertoir integriert wurden. Sie verlor während dieses Rezeptionsprozesses ihren bisherigen Funktionsbereich und trat in neue Funktionen und Bildtraditionen ein, die sie bereits vorfand. Das historische Umfeld, in dem sie rezipiert wurde, trägt jetzt mehr zur Erklärung bei als die Figur selbst, die Gegenstand dieser Rezeption war. Und die Mittel der Assimilation an westliche Bilder und Bildwünsche sind ein Indiz, an dem sich der Vorgang ablesen läßt. Beides, das Umfeld sowie die Prozedur der Anpassung an das neue Umfeld, muß also im Folgenden zur Sprache kommen. Damit ist die Fragestellung skizziert, die dem Folgenden zugrunde liegt.

B. *Neue Bilder und ihre Bedingungen im 13. Jahrhundert*

Der erste Band der Weltchronik, die der Mönch Matthew Paris vor 1233 in St. Albans verfaßt hat, beginnt mit einer merkwürdigen Bildseite[3]. Drei Halbfiguren sind hier versammelt, die wie Repro-

3 Verzeichnis Nr. 7. Cambridge, Corpus Christi College, Ms 26 (Band I der Historia Maior des Chronisten Matth. Paris in St. Albans), fol. VII. Zeichnung am Schluß des Textes (*M. R. James*, The drawings of Matthew Paris, The Walpole Society Band 14, Oxford 1926, Nr. 25 Taf. IV). In Band II der Historia Maior, in welchem die Weltgeschichte bis zum J. 1233 fortgeführt ist (Cambridge, ebenda Ms 16, fol. 49v: *James*, op. cit. Taf. XXIX und Nr. 140, 141) wird der Kopf der lebenden Jesus (Pantokrator) als ›Veronica‹ wiederholt. Dazu ist berichtet (fol. 221v), wie die Bildreliquie bei der Prozession Innocenz' III. i. J. 1216 ein Wunder vollführte, worauf das damals verfaßte Ablaßgebet zitiert ist. Vgl. auch *Dobschütz* 294*, 297* und *Gould*, op. cit. (wie Kap. III Anm. 54) 81 ff. Zu Matthew Paris s. R. *Yaughan*, Matthew Paris (Cambridge 1958) passim.

duktionen von verschiedenen Bildtafeln wirken: Maria mit Kind in der oberen, zwei Christusfiguren in der unteren Hälfte, die eine lebend, die andere tot dargestellt. *Abb. 80a–b* Was hat es damit auf sich? Der lebende Christus wird noch einmal abgebildet: er wird im zweiten Band derselben *Historia maior* durch den Kontext als Veronica identifiziert; der begleitende Text enthält das Offizium, das damals zu Ehren des berühmten Christus-Bildnisses in St. Peter in Rom neu eingerichtet war[4]. Und der Chronist berichtet von einem Wunder, durch das sich die Veronica i. J. 1216 als authentisches Bildnis Christi eingeführt haben soll[5].

Wenn eine der drei Halbfiguren im ersten Band der Chronik also ein berühmtes Bildnis-Original, wie ungenau auch immer, reproduziert, erscheinen auch die beiden Nachbarfiguren in einem neuen Licht. Der tote Christus entspricht ja im Nahausschnitt dem byzantinischen Passionsbildnis (vgl. die Jerusalemer Goldtafel) und mag die erste Imago Pietatis in einem westlichen Kontext sein, die über- *Abb. 70* haupt bekannt ist. Wenn ich damit recht habe, hätten wir in der Nachbarschaft von Imago Pietatis und Veronica ein Paradebeispiel für den Unterschied zwischen verschiedenen Ikonen Christi: dem »echten Antlitz« und dem Erlebnisbild des Leidens. Die Bildseite wäre dann eine Musterkollektion von Ikonen.

Alle drei Halbfiguren der englischen Miniatur wurden formal auf einen Nenner gebracht. Sie erscheinen im Schema des verselbständigten Bildnisses einer Kultperson, im Schema der Ikone. Die neue Bildgattung, die zugleich eine neue Art von Bilderfahrung initiierte, wurde zweifellos aktuell, als östliche Tafelbilder nach der Besetzung Konstantinopels in großer Zahl in den Westen einströmten.

Das ist jedoch nicht alles. Die Einrichtung eines Bildkults durch den Papst ist ebenfalls ein neuartiger Vorgang, so neuartig, daß ihn Matthew Paris in seine Weltchronik aufnahm. Bilder dürfen nun nicht nur das gleiche tun, was vorher Reliquien taten, nämlich Wunder wirken. Ihnen werden nun auch die gleichen Fähigkeiten zugeschrieben, wie vordem Reliquien, nämlich Gnaden zu übermitteln und Nachlaß von Sündenstrafen (Ablaß) zu gewähren[6]. Die Repro-

4 Vgl. Anm. 3.

5 Vgl. Anm. 3 und Kap. III Anm. 55.

6 *Belting*, Import. Vgl. auch Kap. I Anm. 17.





Abb. 80
Cambridge,
Corp. Christi
Coll. Ms. 26, f. VII.
Matthew Paris,
Chronik, c. 1235.

duktion der Veronica in der englischen Chronik war deshalb nötig, weil man vor dem Bild beten mußte, um seine Wirkung zu erfahren. Das Bild, das einen Bildkult erhielt, war zum Kultbild aufgewertet, und von diesem Vorgang profitierten andere, ja alle Bilder. Man sah sie mit neuen Augen an.

Und endlich geschah das Bildwunder, das die Veronica in Rom privilegierte, nicht zufällig in einem Augenblick, als ihr im Import östlicher »Originale« Konkurrenz drohte. Die Veronica existierte schon früher. Aber es bedurfte einer neuen historischen Konstellation, um ihr einen Status zu verleihen, den die östlichen Reliquienbilder überhaupt erst attraktiv gemacht hatten. Wahrscheinlich wurde sie

erst in diesem Augenblick eine Bildreliquie, während sie bis dahin bloß eine bildlose Tuchreliquie gewesen war[7]. Die Aufwertung der Veronica, zugleich die Transformation zu einem Bild, war die römische Antwort auf den Anspruch solcher Importbilder wie des Mandylions, authentisch oder auf wunderbare Weise entstanden zu sein. Sie bezeugt auch, daß sich der Umgang mit Bildern, und damit auch deren Funktion, geändert hatte. Das Bild offerierte Teilhabe durch Anschauung und die Faszination von Präsenz. Es erwarb dabei eine gesteigerte oder neue Realität. (Vgl. auch Kap. I, S. 25 ff.).

---

7 *Belting*, Import. Vgl. zur Literatur Kap. III Anm. 55.

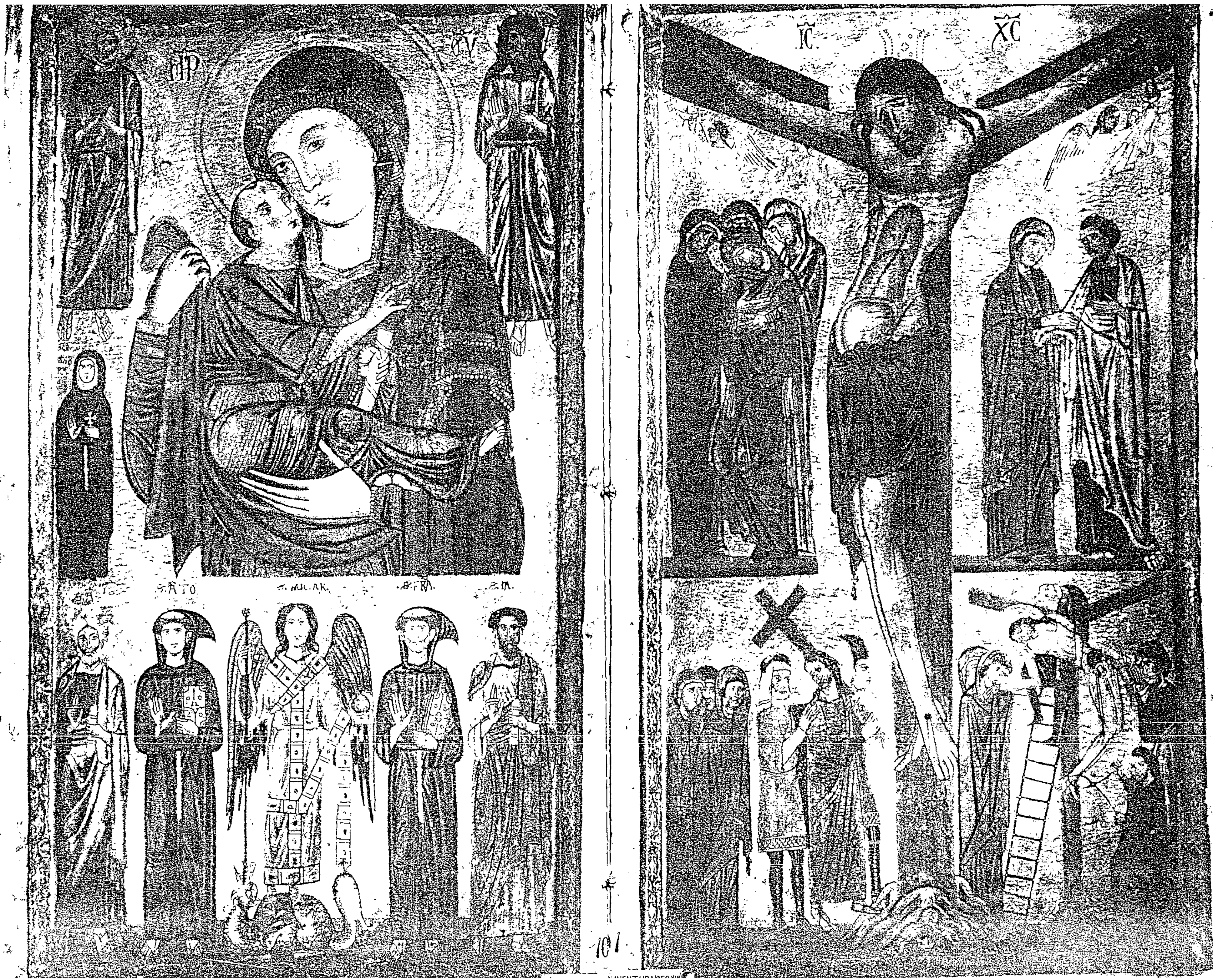
Der Kontext von Ikonenimport und institutionalisiertem Bildkult ist die erste von drei exemplarischen Situationen, in denen wir im 13. Jh. neue Bilder oder Bilder unter neuen Bedingungen antreffen. In einen zweiten Kontext von Bildern führt uns ein Diptychon aus der Schule von Lucca ein, das sich heute in den Uffizien befindet: es belegt Bildpraktiken und Bildformen im Bereich der Bettelorden[8]. Um
Abb. 81 die Mitte des 13. Jh.s wurde es für einen Klarissenkonvent gemalt, wie die Wahl der Heiligen und Bildthemen anzeigt. Unter den Heiligen fallen Franziskus und Antonius von Padua auf. Klara, die Gründerin des weiblichen Minoritenordens, nimmt auf der linken Tafel einen Ehrenplatz neben der Madonna ein. Der Erzengel Michael genoß im Orden einen besonderen Kult. Entscheidend ist die Dominanz Mariens und des Crucifixus, die die beiden zentralen Themen der liturgischen und extraliturgischen Frömmigkeit des Ordens verkörpern. Der ganze Kultplan des Jahres war in den beiden Polen der Mariologie und Passion verankert. Die einschlägigen Texte der Marien- und Passionsmystik zeugen ebenso davon wie die offizielle Franzbiographie des Bonaventura, die als Leitfaden für das Kultprogramm des Ordens zu lesen ist. Das Programm wurde durch Predigten und Gebetsübungen in die Volksfrömmigkeit übertragen. Den Beweis liefern jene Bruderschaften, denen die Bettelorden das religiöse Profil gaben. Manche von ihnen nannten sich nach Maria und dem Crucifixus. Viele nahmen entsprechende Gebetsübungen in die Statuten auf[9]. Manche Statuten schrieben sogar vor, vor den Bildern Mariens und des Crucifixus zu beten, ja gerade diese Bilder durch Kniefall zu verehren[10]. In den Lauden, bei denen es nach Aussage eines Dugento-Texts mehr auf Tränen als auf Worte ankam, wurden Dialoge zwischen der *Mamma* und ihrem Sohn mit Darstellern auf-

8 *Garrison* Nr. 243; *Hager* 86 f., 132 und Abb. 108.
9 Vgl. Kap. I Anm. 45. Vgl. vor allem *G. M. Monti,* Le confraternità medievali dell'alta e media Italia (Venedig 1927) I, 149 ff., 230 ff. und 254 ff. zu den Bruderschaften und Disciplinati in Florenz und Siena sowie *Meersseman* 453 ff. (Disciplinati im Dugento) und 922 ff. (Marienbruderschaften).
10 Vgl. Kap. I Anm. 13. Der Bildkult der Confraternità der Madonna von Or San Michele in Florenz (dazu Kap. I Anm. 40) und jener der Disciplinati del Salvatore in Rom (der Achiropite von Sancta Sanctorum) sind zwei bekannte, wenn auch verschiedenartige Beispiele. Vgl. auch Kap. IV Anm. 20.

geführt, und im Kontext der Passion wurden die beiden großen Identifikationsfiguren zum Paar[11]. Für Klosterzellen der Dominikaner sind Bilder Mariens und des Crucifixus schon im 13. Jh. bezeugt[12]. Das lucchesische Diptychon faßt das Kultprogramm des Ordens zusammen.
Es tut dies auf eine strukturierte Weise, die unsere Aufmerksamkeit beansprucht. Das Diptychon ist von Hause aus, wie die bilaterale Ikone, eine östliche Bildgattung: es war dort als Privatbild ebenso heimisch wie im Kult (S. 167). Das lucchesische Diptychon ist zu groß und in der Thematik zu offiziell, um ein Privatbild zu sein. Es kann in dem Klarissenkonvent, für den es bestimmt war, auf einem Altar oder an einem Platz gestanden haben, an dem vor ihm Gebetsübungen verrichtet werden konnten. Die Funktion, die es dort erfüllt, kommt in der komplexen Bildstruktur zum Ausdruck.
Die abgeschnittene Halbfigur Mariens ist ein Bild im Bild. Sie reproduziert, ob direkt oder indirekt, eine Ikone. Das tut auch das Diptychon als Ganzes. Ein Doppelbild aus Eleusa und Kreuzigung muß im Osten eine der wichtigen Kultikonen des Passionsritus gewesen sein (S. 174). Aber die italienische Tafel verändert das Bildschema in einschneidender Weise. Die Marienikone füllt nicht mehr den Rahmen, sondern nur noch den oberen Bildteil. Sie ist um eine Art von Predella erweitert, in der die übrigen Kultempfänger des Konvents versammelt sind. Das mehrteilige, auch inhaltlich komposite Altarbild ist hier vorprogrammiert. Der Flügel mit der Kreuzigung hat mit dem in sich abgeschlossenen Kreuzigungsbild wenig zu tun, wie es
auch der Westen kannte (s. die Kreuzigung in S. Domenico in Nea- Abb. 88

11 *Bartholomaeis* 227 ff. zu Disciplinati (besonders des Crocefisso und der Madonna della Misericordia) in Gubbio. Die letzteren sollten am Karfreitag sich in der Kirche versammeln und die »tränenreichen Lauden und Klagegesänge Mariens *(lacrimosas laudes et cantus dolorosas)* mit Ehrfurcht vor dem Volk zur Darstellung bringen und dabei mehr auf Tränen als auf die Worte achten« *(...representent magis ad lacrimas attendentes quam ad verba).* Das Beispiel ist eins von vielen, die entweder den Dialog zwischen dem Crucifixus und Maria oder einen solchen beider Personen mit der Kultgemeinde inszenieren. S. auch Kap. VI C.
12 Kap. III Anm. 45.

Abb. 81 Florenz, Uffizien. Lucchesisches Diptychon M. 13. Jh.


IC
XC

pel)[13]. Von einem solchen ist eigentlich nichts geblieben. Es ist, um es kurz zu sagen, durch ein italienisches Bildprodukt ersetzt: durch das Tafelkreuz[14].

Auf ein solches Vorbild weist nicht nur die Größenrelation zwischen dem Crucifixus und den übrigen Figuren, sondern auch die Zuordnung der Hauptfiguren zu den Nebenfiguren, die einem geläufigen Schema der *Croce dipinta* entspricht: die Anhänger Jesu sind so dargestellt, als hätten sie den *tabellone* unter den horizontalen Kreuzbalken zu füllen. Als Beispiel dafür nenne ich ein Tafelkreuz des frühen 13. Jh.s in der Pinakothek von Lucca[15]. Diese Beschreibung ist aber noch lückenhaft. Das Astkreuz, das in der Frühgotik beliebt war, macht hier als Referenz auf den Baum des Lebens ein eigenes Kontemplationsangebot: es findet sich wieder auf einer ebenfalls
Abb. 82 lucchesischen Tafel in New Haven, die im übrigen den Unterschied zwischen einer regulären Kreuzigung und der Bildform unseres Diptychons evident macht[16]. Aber das ist nicht alles. Die zusätzlichen Szenen von Kreuztragung und Kreuzabnahme nehmen den Crucifixus gleichsam in die Mitte. Sie stellen ihn in einen Handlungsablauf, aus dem er als Kontemplationsfigur dennoch herausragt: die Einbindung in und die Herauslösung aus einem narrativen Kontext halten sich die Waage. Diese Ambivalenz trägt zur eigentümlichen Spannung im Sprachduktus des Bildes bei.

Die Operationen, die der Maler durchgeführt hat, bringen ein Andachtsbild zustande, das für die begrenzte Öffentlichkeit eines Konvents eingerichtet ist. Es scheint nur so, als hätten wir diese Bildfunktion rein formal bestimmt. Die Formmittel sind in Wirklichkeit Sprachmittel, die ihre semantische Funktion zweckhaft erfüllen. Das Ergebnis bietet den Vorteil von Nähe, wie sie ein Bildnis suggeriert, und jenen einer detailreichen Erzählung, die der Betrachter nachvollziehen kann. Die komposite Struktur der Tafeln verhindert nicht die Dominanz der beiden wesentlichen Kultpersonen des Or-

13 *Garrison* Nr. 611.

14 *Garrison* 174 ff. und Nr. 447–605; *E. Sandberg-Vavalà*, La croce dipinta italiena e l'Iconografia della passione (Verona 1929); *Hager* 75 ff. und, zur Fortsetzung im Trecento, *M. Lisner*, Holzkruzifixe in Florenz und Toskana (München 1970) 9 ff.

15 *Garrison* Nr. 476, signiert von Berlinghiero.

16 *Garrison* Nr. 501.

dens. Die Marienikone und der Crucifixus wurden mit formalen Mitteln, aber nicht aus formalen Gründen, einander in Größe und Bildposition so angeglichen, daß sie vom Betrachter als Paar verglichen werden können.

Eine andere Kombination von Marienikone und Crucifixus bietet das sienesische Diptychon in London und Budapest, das bereits analysiert wurde (S. 30). Die beiden Versionen lassen sich als verschie- *Abb. 2a–b*
dene Lösungen einer Aufgabe verstehen, die als solche dadurch überhaupt erst sichtbar wird: die großen Adressaten der religiösen Meditation dem Betrachter im affektiven Sinne nahezubringen und sie für ihn sprachfähig zu machen. In diesem Vorgang ist genau jene

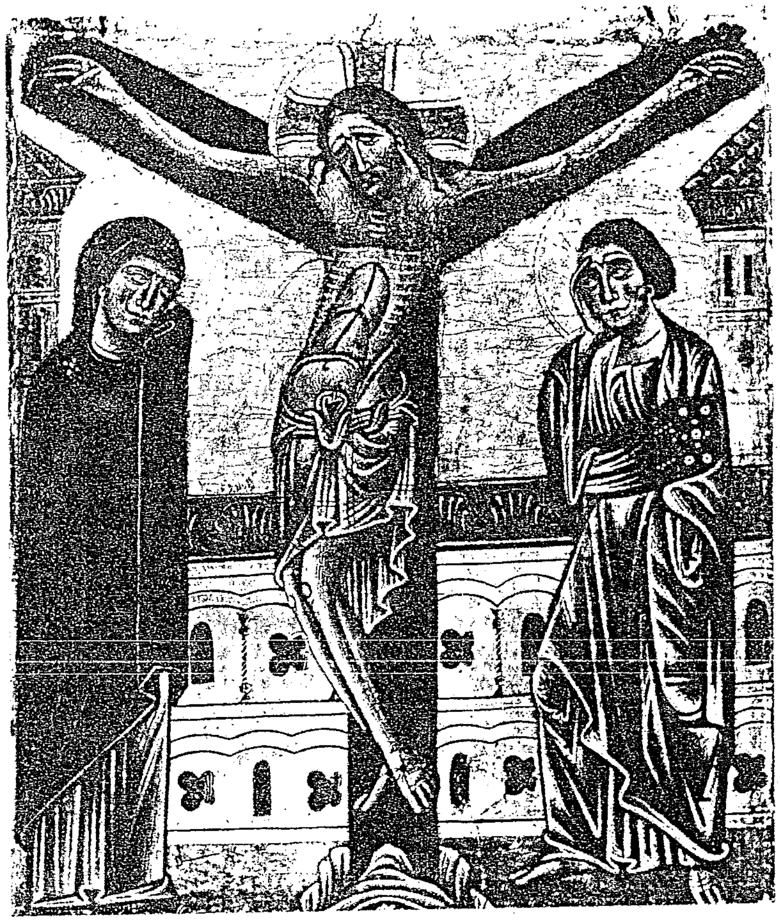


Abb. 82 New Haven, Mus. Kreuzigung aus Lucca 13. Jh.

Umwertung des Bildes impliziert, der wir hier auf der Spur sind. Die beiden Diptychen vertreten verschiedene, aber noch vorläufige Lösungen der Aufgabe, die Madonna und den Crucifixus als Andachtsbild zu reformulieren. Sie werden so zu Zwischenstufen für das Diptychon mit der Imago Pietatis (S. 56 ff.).

In einen dritten Kontext, der mit dem zweiten eng zusammenhängt, führt uns die Titelminiatur der Statuten einer bolognesischen Bruderschaft ein. Es ist der Bereich der religiösen Laien-Korporationen, in dem der Bildkult neue Impulse erhielt und auch in den Privatbereich vermittelt wurde[17]. Die Passionsthematik entfaltete hier anfänglich eine geradezu zündende Wirkung. Das hängt mit dem Selbstverständnis der Bruderschaften zusammen, die in der Selbstgeißelung, der *disciplina*, an sich selbst Christi Passion nachvollzogen.

Ein gutes Beispiel sind die ca. 1285 abgefaßten Statuten der *devoti*
Abb. 83 *battuti di S. Maria della Vita*, deren Gründung laut Text in das Gründungsjahr der Geißlerbewegung, 1261, zurückreicht: in die »Zeit der allgemeinen Frömmigkeit« *(generalis devotionis)*[18]. Die ekstatische Massenbewegung war in Perugia von Raniero Fasano ausgelöst worden. Sie verwandelte Italien in eine große Passionsbühne, auf der die Nachfolge Christi praktiziert wurde. Zu den bestehenden Laudesi-Bruderschaften und dem »dritten Orden« der Poenitentiarier traten Disciplinati und Battuti, deren religiöse Übungen eine Generation auf das Thema der Passion einstimmten. Die politische Dimension des Vorgangs erhellt in unseren Statuten aus der Bemerkung, das alles geschehe »für den guten und friedlichen Zustand der Komune Bologna«: denn die »religiöse Revolution« suchte nach innen die Befriedung der Gesellschaft und nach außen die Versöhnung der kriegführenden Städte zu erreichen: die Friedensparole »Pace« bei den über Land ziehenden Prozessionen zeugt davon.

Die Passionsthematik der Titelminiatur unserer Statuten ist mit Bildern ausgedrückt, die überraschend komplex und nuancenreich sind. Sie zitieren, wie schon gesagt, die klassischen Andachtsbilder

17 Vgl. Anm. 10.

18 Kap. III Anm. 48.

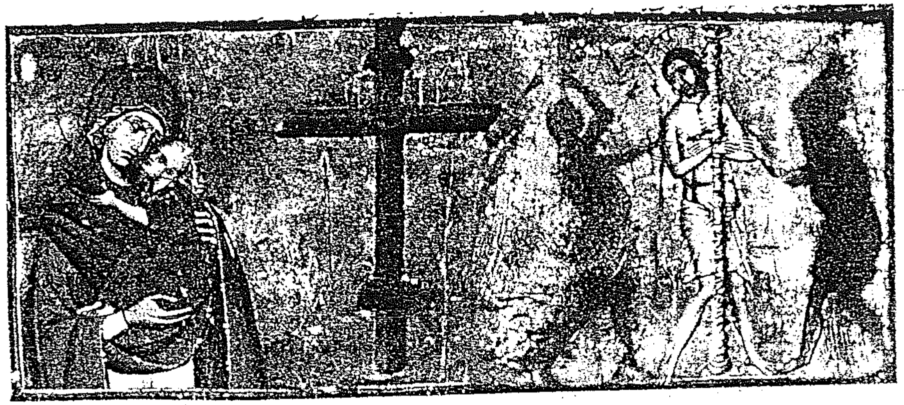


Abb. 83 Bologna, Archiginnasio Fondo Osped. 1 (1), f. 2. Statuten von c. 1285.

einer Marienikone und einer Passionsszene, um durch die so verschiedenen Bildgattungen die Leitbilder der Bruderschaft vorzustellen. Dazwischen steht ein Kreuz mit den Passionsinstrumenten bzw. »Waffen Christi«: mit den Nägeln auf den horizontalen Kreuzbalken und Schwamm und Lanze zu seiten des Kreuzes. Die Geißelung Christi bedarf am wenigsten der Erklärung: sie war nicht nur ein Meditationsbild, sondern auch ein Programmbild der Korporation, die in der Bußübung die Strafen Gottes abzuwenden hoffte. Wir finden die Szene als Titelbild zahlreicher venezianischer Statuten oder *Mariegole*[19], und sie wurde auch Thema von Tafelbildern, wie ein ca. 1260 entstandenes venezianisches Diptychon aus der Sammlung Hirsch und ein lucchesisches Triptychon in Princeton zeigen[20]. Die Lauda *davanti a una colonna*, die schon früh die Geißelung an der Säule thematisiert, mag vor einem solchen Bild gesungen worden sein[21].

19 Vgl. z. B. *Pallucchini* Abb. 271 und 679.

20 *Garrison* Nr. 320 und 303. Vgl. auch die sicher von der Compagnia di S. Niccolo Reale 1388 gestiftete Totentafel Antonio Venezianos in Palermo: zuletzt *G. Bresc-Bautier*, Artistes, Patriciens et Confréries (Ecole Française de Rome Band 40, 1979) 75 f. und Abb. 2–3.

21 *Bartholomaeis* 328 und *Corbin* 213 f. Es sind frühe Laudenformen in Volgare, der Volkssprache, in denen das Thema auftaucht. Sie gleichen noch den Planctusgesängen. Ed. der Lauda: *F. Liuzzi*, La lauda e i primordi della melodia italiana (Rom 1935) II, 79.

Abb. 63 Die Marienfigur bringt die eigentliche Überraschung, nicht deswegen, weil sie eine östliche Ikone der Maria Eleusa reproduziert, sondern weil sie ein unerwartet genaues Verständnis dieser Ikone impliziert. Denn das Mutterglück, das wir *prima vista* sehen, muß im Kontext der übrigen Darstellungen als Verweis auf die Marienklage verstanden, die zärtliche Mutter des Kindes mit der leidenden Mutter des Toten zusammengesehen werden. Wir wissen nicht, wie dieses Bildverständnis, das dem östlichen Bild eigen war, an den westlichen Betrachterkreis vermittelt wurde. Vielleicht spielten dabei jene Marienklagen eine Rolle, in denen die Stimmungslage und Argumentation der östlichen Marienklagen aufgenommen wurden.
Die Affekthandlungen Mariens an dem vom Kreuz abgenommenen Sohn, die Küsse und Umarmungen, erinnern z. B. in dem ps. bernhardinischen *Planctus* (S. 236) an einen Text wie die Homilie Georgs von Nikomedien (S. 150), und das gilt auch für die Verwendung von Symeons Prophetie, Mariens Seele werde ein Schwert durchdringen. Auch die Lauden, deren sich die Bruderschaften annahmen, führen ähnliches Gedankengut vor. In Jacopones *Donna del Paradiso* ruft Johannes Maria zu ihrem Sohn, der so gegeißelt worden sei, daß er zu sterben drohe[22]. Die liebenden Vorwürfe der Mutter, warum der Sohn sie leiden lasse, die ihn doch einst auf den Armen getragen habe, wiederholen in der Marienklage *Qui per viam pergitis* genau die Antithesen von Mutterglück und -leid, die auch das Pathos der mystagogischen Hymnen im Osten färben[23]. Dort waren die Texte wesentlich Funktion liturgischer Frömmigkeit. Im Westen werden sie zunehmend Funktion der Laienfrömmigkeit und des religiösen Theaters. Das weiße Kleid, das Maria unter dem tiefblauen Mantel trägt, ist in der Bildtradition so unüblich, daß es vielleicht als Trauerkleid aufgefaßt werden kann, das Maria in den Passionsspielen anlegte, als sie von Christi Gefangennahme erfuhr: so hören wir es in der Karfreitagslaude einer Disciplinati-Bruderschaft aus Assisi[24].

22 Neueste Edition mit Bibliogr. *E. Faccioli*, Il teatro italiano I.1: Dalle origini al Quattrocento (Turin 1975) 121 ff. Vgl. auch *d'Ancona* 156 ff.; *E. Auerbach*, Mimesis (Bern 1946) 165 ff.; *F. Mancini*, Jacopone da Todi, Laude (Bari 1974); *A. Monteverdi*, Jacopone poeta, in: Jacopone e il suo tempo (Todi 1959) 37 ff. Der Franziskaner Jaco- pone (c. 1236–1306) gehörte der Fraktion der Spiritualen in seinem Orden an. Zur Lauda s. unten Kap. VI C.
23 *Young*, Drama I, 500–02 (zu diesen Marienklagen u. a. *Meier* 153 ff. und 173 ff.). Vgl. auch den Hymnus *Planctus ante nescia* (*Young*, Drama I, 496–98).

Das Kreuz mit den Leidenswerkzeugen im Bildzentrum ist, in ideographischer Lesart ein Passionsbild *sui generis*, von dem schon die Rede war. In unikonisch-zeichenhafter und akkumulierender Weise bietet es eine sukzessive und zugleich simultane Kontemplation der Passion an, die soteriologisch als Erlösungsopfer und affektiv als Summe einzelner Leiden erfahren wurde[25]. Es ist in unserem Kontext Sinnbild und »Bildparole« eines religiösen Programms. Vielleicht zitiert es ebenso wie die Madonna ein östliches Vorbild: das Arma-Kreuz, seinerseits eine Reliquie aus der Sophienkirche, gelangte auf die Umseiten solch berühmter Marienikonen wie der Madonna von Vladimir (S. 174 f.). Man sollte aber das Passionszeichen Abb. 63
nicht von den Nachbarbildern isolieren, indem man es als bloßes Zeichen versteht. Der Import solcher Reliquien in den Westen hat die religiöse Phantasie des Jahrhunderts nachhaltig geprägt und die Grenzen zwischen Bild und Reliquie verwischt[26]. Die Reliquien der Nägel usw. waren so bildhaft anschaulich wie Bilder selbst. Sie besaßen auch die Authentizität bestimmter Wunderbilder. Damit schließt sich der Kreis unserer Beobachtungen. Der Ikonen- und Reliquienimport sind nur verschiedene Seiten derselben Erfahrung neuer Dinglichkeit und Anschaulichkeit der Glaubensrealität, die die religiöse Aktivität des Zeitalters inspiriert hat.
In unserer Miniatur sind sinnverwandte, aber genetisch und »syntaktisch« heterogene Bilder und Zeichen nebeneinander gereiht. Die semantische Ebene ist dabei homogener als die bildsprachliche. Das ist Kennzeichen einer Übergangszeit, die erst gesammelt hat. Die neuen Funktionen haben die Bildstrukturen vorerst noch nicht geändert. Wir werden die gleiche Beobachtung bei der Assimilation des östlichen Passionsbildnisses machen.

24 *Bartholomaeis* 274 f. Die Statuten der Disciplinati von S. Stefano in Assisi sind in einer Redaktion von 1327 überliefert. In dem *Inventario nuovo* (1339) der Confraternità von S. Domenico in Perugia werden ein weißer und ein schwarzer *mantello da devozione* für die Sänger und Schauspieler der Passionslauda erwähnt (*d'Ancona*, I, 164).
25 Zum Arma-Kreuz in Konstantinopel s. Kap. V Anm. 7 und 75, zu den Arma allgemein Kap. III Anm. 10, 32 und 52.
26 *Belting*, Import passim.

Von der sozialpsychologischen und politischen Bedeutung der Kultbilder im Dienst der Korporationen war schon die Rede (S. 47 f.). In den Statuten der Bruderschaften hören wir immer wieder von realen Bildtafeln solcher Art[27]. Im 14. Jh. häufen sich die Kultbilder von Bruderschaften: ich zitiere nur das große Bild der Madonna dell'Umiltà in Palermo, das Bartolomeo da Camogli 1346 für eine Bruderschaft von Disciplinaten gemalt hat[28]. Im 13. Jh. haben sich solche Bilder seltener erhalten. Ein berühmtes Beispiel ist die Rucellai-Madonna Duccios (1285) für die Laudesi von S. Maria Novella in Florenz[29]. Ein wenig bekanntes Werk des 13. Jh.s ist das Diptychon mit dem Mitgliederverzeichnis der Bruderschaft Notre Dame du Moutement von Rabastens-en-Albigeois von ca. 1286–1293 (heute im Museum Périgueux), das mit zwei Passions- und zwei Marienszenen ausgestattet ist[30]. Hier hat das Tafelbild eine Funktion, die den Inventaren und Statuten vergleichbar ist. Das gleiche gilt für eine pisanische Totentafel mit dem Bild der Imago Pietatis aus dem 14. Jh., die sich in Palermo erhalten hat[31]. Natürlich war der Titel-

---

27 Kap. I Anm. 13, 40 und 45. Im Inventar der Società delle Laudi di Noxadella in Bologna (1329) sind sowohl Bildfahnen (z. B. ein *pannus* mit der Schutzmantelmadonna) wie auch Bildtafeln (z. B. eine *venerabilis tabula deaurata sive tabernaculum* mit dem Bild Mariens sowie zwei Kruzifixe) genannt (vgl. zum Inventar Kap. III Anm. 8).
28 Die Tafel stammt von der franziskanischen Bruderschaft S. Nicolo bei S. Francesco in Palermo und wurde offenbar in Genua bestellt. Zuletzt *Bresc-Bautier* (wie Anm. 20) 78 und Abb. 1.
29 Zuletzt *J. White*, Duccio (London 1975) 32 ff. und 185 f. mit Abdruck und englischer Übersetzung des Kontrakts. Vgl. auch oben S. 47 f.
30 *Kermer* 121 f. und Abb. 165–66. Das Diptychon, zur Erinnerung an die erste, für die Bruderschaft gefeierte Messe i. J. 1286 entstanden und mit einem Mitgliederverzeichnis beschriftet, enthält links die Bilder von Christi Geißelung und Kreuzigung, rechts die Bilder von Mariens Tod und Himmelfahrt. Die Protagonisten sind die gleichen wie auf italienischen Pendants, aber die Darstellungen sind stärker szenisch bestimmt und aneinandergereiht.
31 Palermo, Gall. Nazionale. Nekrolog der Bruderschaft Ss. Simon und Judas bei der Martorana und datiert 1396. Die Totentafel ist mit einem Bild der Imago Pietatis geschmückt. Vgl. *Bresc-Bautier* (wie Anm. 20) 76 und Abb. 4 sowie Dokument VIII. Ebda 213 f. ist der Kontrakt für eine andere *tabula mortuorum* abgedruckt, den die Bruderschaft S. Pietro Martire mit dem Maler Joh. de Buychello i. J. 1414 abschloß. Zu einer Confraternità-Tafel mit Bildern im Bigallo s. *H. Kiel*, Il Museo del Bigallo a Firenze (1977) Nr. 5 und Abb. 36–37.

heilige das Haupt-Sujet solcher Tafeln. Maria erscheint oft in der Form der Schutzmantelmadonna mit dem Gruppenbild der Bruderschaft, und in der gleichen Form begegnet sie als Miniatur von Statuten-Handschriften[32]. In unserem Zusammenhang bedeutet das, daß wir zwischen Miniaturen und Tafelbildern im Besitz von Bruderschaften Beziehungen vermuten dürfen: die einen haben manchesmal die anderen kopiert. *Abb. 18*

*

Die Analyse dreier exemplarischer Situationen, in denen wir Bilder unter neuen Bedingungen kennengelernt haben, bedarf einiger grundsätzlicher Überlegungen zu den Formen und Folgen der Einbürgerung des Tafelbilds im liturgischen, korporativen und privaten Funktionsraum. Im liturgischen Raum ist das Tafelkreuz bereits vorhanden, während das Altarretabel erst ausgebildet wird. Die Entwicklung eines kompositen Altarbilds, das für den Hauptaltar zur Norm wird, ist eine einschneidende Folge der Funktionalisierung des Tafelbilds im 13. Jh.[33]. Die Etappen der Entwicklung brauchen hier nicht rekapituliert zu werden. Nur zwei Aspekte spielen für unser Argument eine Rolle: die Herkunft des Altarbilds von der Ikone und seine Ausbildung als Ikonenfries. Frühe Altarbilder wie die Franzretabel haben ihre Identität als Ikonen noch bewahrt; in den begleitenden biographischen Szenen benutzen sie die Lehnform der Vita-Ikonen. Die Dossalen und frühen Retabel sind sodann Gruppen-Ikonen, die von der Ikonenwand vor dem östlichen Chorraum inspiriert waren. Das Charakteristikum der kompositen Altarbilder Italiens ist die Sequenz halbfiguriger Bildnisikonen, in denen das Kultprogramm (nicht Kultbildprogramm) einer Kirche zusammengefaßt ist. Der Unterschied zu nordalpinen Retabeln des 13. Jh.s, die sich aus Begleitszenen einer mittleren Kreuzigung oder Marienkrönung zusammensetzen, ist evident. Das italienische Altarbild ist nicht mehr Manifest eines eigentlichen Bildkults, als es zum Inventarstück des liturgischen Raums wird, aber es ist dessen indirektes und bedeutendstes Folgeprodukt.

---

32 Vgl. Anm. 27 und Kap. III Anm. 8.
33 Kap. I Anm. 37.

Ein institutionalisierter Bildkult war immer an einzelne Exemplare gebunden und wurde außerhalb der eigentlichen Liturgie praktiziert. Die Gnadenbilder, die Ziel von Wallfahrten wurden, sind dafür der Beweis. Aber sie sind nur die Spitze des Eisbergs. Selten wurde der Bildkult einzelner Tafeln in der Gesamtkirche obligatorisch. Meist blieb er auf einen lokalen Rahmen beschränkt. Es war Sache des Kultträgers und nicht des Kultobjekts, welche Formen er annehmen konnte. Die religiösen Korporationen waren von Anfang an ein wesentlicher Agent des Bildkults, den sie auf semi-privater ebenso förderten wie auf der offiziellen, staatlichen oder kirchlichen Ebene. Die Grenzen zwischen Kult- und Andachtsbild sind ebenso unscharf

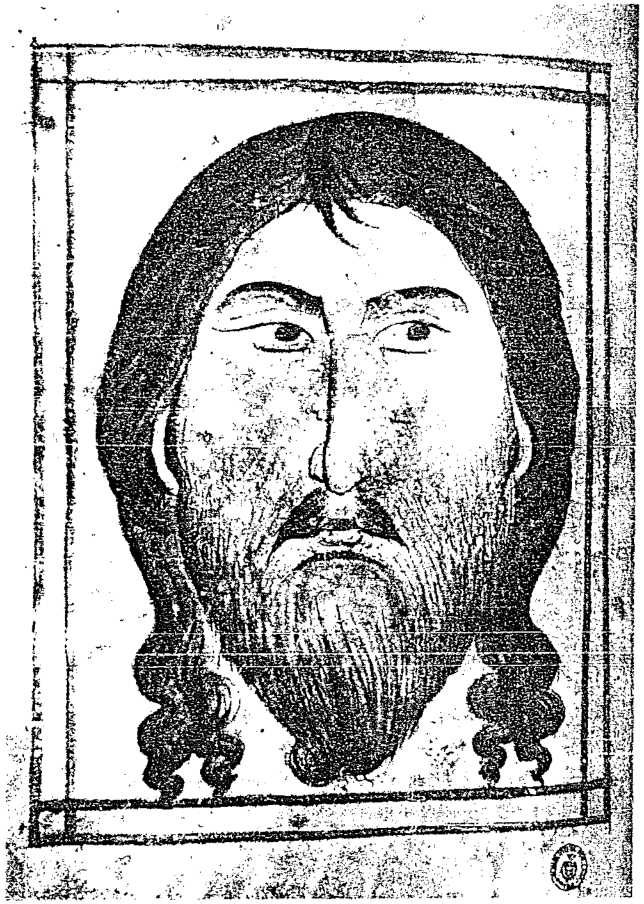


Abb. 84 Florenz, Laur. XXV, 3, f. 384 v (Emilia 1293–1300). Veronica.

wie jene zwischen gemeinschaftlichem und privaten Bildkult. Welche Impulse in diesem Kontext der private Bildkult (und -besitz) erfahren hat, läßt sich erst für das 14. Jh. beweisen. Ein indirektes, aber wichtiges Zeugnis für den Reichtum von Gnaden- und Andachtsbildern, die schon im 13. Jh. in franziskanischem Milieu eingebürgert waren, ist die Handschrift der Supplicationes Variae, Cod. *Abb. 105* Plut. XXV. 3 der Laurenziana in Florenz, datiert 1293–1300[34]: in

34 Verzeichnis Nr. 12. *Vetter* 179, 198 und Abb. 97–98. Zum Codex *A. M. Ciaranfi*, in Riv. R. Istituto d'Archeol. e Storia dell'Arte 1,1929, 325 ff. und den Beitrag von *A. Neff* in Band II der Atti des XXIV. Congr. Internaz. di Storia dell'Arte in Bologna, 1979 (Mailand 1980) (im Druck), mit dem Argument eines venezianischen (indirekt



Abb. 85 Wie Abb. 84, f. 383. Christophorus.

dem Anhang aus über 40 ganzseitigen Zeichnungen, die gleichsam das ganze Repertoire damals kursierender Kultbilder und Historien
. 84 umfassen, sind die Imago Pietatis und die Veronica ebenso vertreten
. 85 wie der Christophorus, den man einmal am Tag anschauen soll, und die Bildnisse der großen Heiligen. Und es ist für die Interdependenz der verschiedenen Funktionsbereiche bezeichnend, daß sich kaum entscheiden läßt, ob das Sammelprodukt von einem Konvent, einer Bruderschaft oder privat benutzt wurde: vielleicht wurde es in allen drei Bereichen benutzt.

C. Kreuz und Kreuzabnahme im Kontext von Liturgie, Predigt, Theater

Als das östliche Passionsbildnis in das italienische Repertoire aufgenommen wurde, existierten hier bereits mehrere Standardbilder der Passion. Ich möchte zwei von ihnen näher untersuchen, und zwar in ihrem Kontext: das Tafelkreuz und die Gruppenskulptur der Kreuzabnahme. Die beiden Passionsbilder waren ebenso charakteristisch für Italien wie verbindlich für die Auffassung des Passionschristus. Auf beide hat die Imago Pietatis sensibel reagiert. In beiden hat sie Modelltypen des religiösen Bildes vorgefunden: gleichsam öffentliche Andachtsbilder, die im Brennpunkt der liturgischen und extraliturgischen Frömmigkeit standen.
b. 3 Für das Tafelkreuz braucht das nicht mehr bewiesen zu werden. Die Fülle des aus dem 13. Jh. erhaltenen Materials, das man im Indexband von Garrison konsultieren kann, spricht für sich selbst[35]. Freilich war das Tafelkreuz keine Erfindung des 13. Jh.s: das älteste datierte Exemplar, das wir kennen, stammt aus dem Jahre 1138 und ist ein toskanisches Werk. Im Veneto und in der Lombardei mag die Geschichte des Tafelkreuzes noch weiter zurückreichen[36]. Aber das 13. Jh. hat das Tafelkreuz auf eine Weise transformiert, die geradezu exemplarische Bedeutung für die Wandlung des Bildes in dieser Zeit hat. Die Fakten sind bekannt, aber nicht immer genügend durchdacht.
Zwei Merkmale dieser Transformation des Tafelkreuzes haben für unser Argument Bedeutung. Sie liegen auf verschiedenen Ebenen. Abb. 86
Die Einführung des gestorbenen, anstelle des lebenden Crucifixus veränderte die Auffassung Christi und auch die semantische Funktion der Kreuztafel insgesamt. Und die Umbildung der Figuren Maria

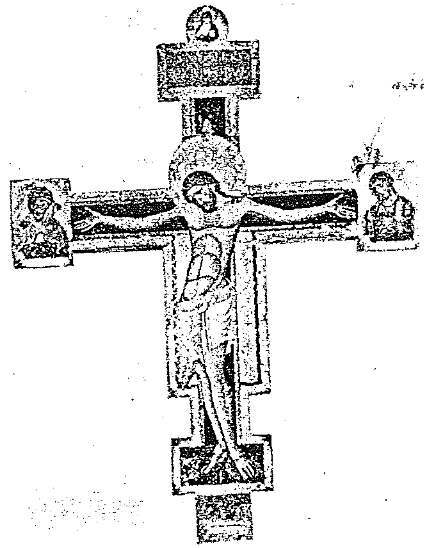


Abb. 86 Assisi, S. Maria degli Angeli. Tafelkreuz Giunta Pisanos.

byzantinischen) Einflusses auf die Zeichnungen und Miniaturen, die andererseits, so scheint mir, manche Beziehung zur bolognesischen Malerschule (für die *W. Grape,* in Pantheon 32, 1974, 10 wiederum intensive Kontakte mit Venedig annimmt) und emilianischen Dugento-Fresken im Dom von Modena und im Baptisterium von Parma (Bilder, die zeitlich zwischen der originalen Ausmalung und dem ›Meister von 1302‹ stehen) haben. Zur Datierung 1293 bzw. 1293–1300 *Ciaranfi,* op. cit. 327. Die Beziehung, inhaltlich und geistig, zum Milieu des Klarissenordens ist evident. Der zeichnerische Stil der 44 ganzseitigen Zeichnungen ist stark von byzantinischen Vorlagen geprägt, doch stammt die Idee des reinen Bildkompendiums oder Bildanhangs (z. B. zu Psaltern) aus dem gotischen Norden.

35 Vgl. Anm. 14.

36 Zum Material im Veneto, das vor allem in den Tafelkreuzen von Zadar/Zara (*Garrison* Nr. 453–55) zu fassen ist, s. *G. de Francovich,* in: Revue de l'Art 39, 1935, 185 ff. Der gereinigte ›Wundercrucifixus‹ von S. Marco (*Garrison* Nr. 452) ist kunstgeschichtlich noch nicht genügend untersucht. Zur ›Vorgeschichte‹ des Tafelkreuzes in der Lombardei s. die Crucifixe der Bildhauer und Goldschmiede aus dem 10. und 11. Jh.: dazu *A. Peroni,* in: II. Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur, Heidelberg (Mainz 1970) 75 ff.

und Johannes zu halbfigurigen Ikonen an den seitlichen Kreuzenden veränderte deren Ausdruck und die Sprachform der Bildtafel im ganzen. Die beiden Neuerungen, die alsbald kanonisch wurden, sind in der Version Giunta Pisanos durchgesetzt worden. Aber es genügt nicht, sie als Erfindungen eines Malers zu betrachten.

Die östliche Darstellung des toten Crucifixus war in Italien so wenig heimisch geworden, daß sie von einem römischen Besucher Konstantinopels im 11. Jh. als Ketzerei empfunden wurde[37]. Sie erscheint auf dem Tafelkreuz, und zwar noch ohne Kontakt zu Giuntas Œuvre, erstmals in zwei Pisaner Werken des frühen 13. Jh.s, die zweifellos östliche Vorbilder benutzt haben[38]. Aber schon ein halbes Jahrhundert früher ist der sogenannte Christus patiens in einem lateinischen Milieu bezeugt, und zwar im Kreuzfahrer-Konvent an der Grabeskirche in Jerusalem. Wenn der Crucifixus, wie wir hören, so gemalt war, daß er tiefes Mitleid erweckte (S. 19 f.), dann war er als gestorbener Christus dargestellt; die lateinische Beischrift zeigt, daß die Kreuzfahrer den östlichen Typus adoptiert und als Andachtsbild benutzt haben. In Outremer, und sinnvollerweise im Schatten der Grabeskirche, ist also die neue Auffassung des Crucifixus früher aktuell geworden als in Italien. Von hier aus wurde ihr vielleicht der Weg gebahnt.

Eine andere, ebenso folgenreiche Konstellation ergab sich, als Giunta die klassische Formulierung des *Christus patiens* für das Tafelkreuz entwickelte. Es ist verlockend anzunehmen, daß dies ge-
Abb. 86 schah, als Giunta für S. Francesco in Assisi arbeitete: das 1236 da-
Abb. 3 tierte Kreuz des Ordensgenerals Elias ist zwar verlorengegangen, doch wird es einem zweiten Tafelkreuz Giuntas geglichen haben, das sich im anderen Franziskanerkonvent Assisis, in S. Maria degli Angeli, erhalten hat und die fortan kanonisch gewordene Version aufweist[39]. Mehrere Gründe sprechen dafür, daß die Reformulierung

37 Der päpstliche Legat Humbert von Silva Candida nahm i. J. 1054 Anstoß *Hominis morituri imaginem.* Vgl. *L. H. Grondijs,* L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix (1941) 129 ff.

38 *Garrison* Nr. 521 und 524. Vgl. *O. Demus,* Byzantine Art and the West (New York 1970) 218.

39 *Garrison* Nr. 543. Nachweise bei *H. Belting,* Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi (Berlin 1977) 25, 43.

des Crucifixus in franziskanischem Auftrag geschah. Man hätte sie ohnehin nicht dem Gutdünken eines Künstlers überlassen. Und ihre rasche Ausbreitung, vor allem in Umbrien, wäre ohne ein durch den Auftrag privilegiertes Exemplar kaum möglich gewesen. Vor allem symbolisiert die neue Darstellung Christi die Passionsmeditation der Franziskaner, die das Leiden und Sterben Christi in der neuen Perspektive des affektiven Nacherlebens, der *Compassio*, kontemplierte.

Auf der Bildtafel war die Einladung zum Mitleiden nicht allein der Hauptfigur überlassen. Sie wurde auch von zwei Figuren ausgespro- *Abb. 3*
chen, die als Mittler für die Empathie des Betrachters fungierten.

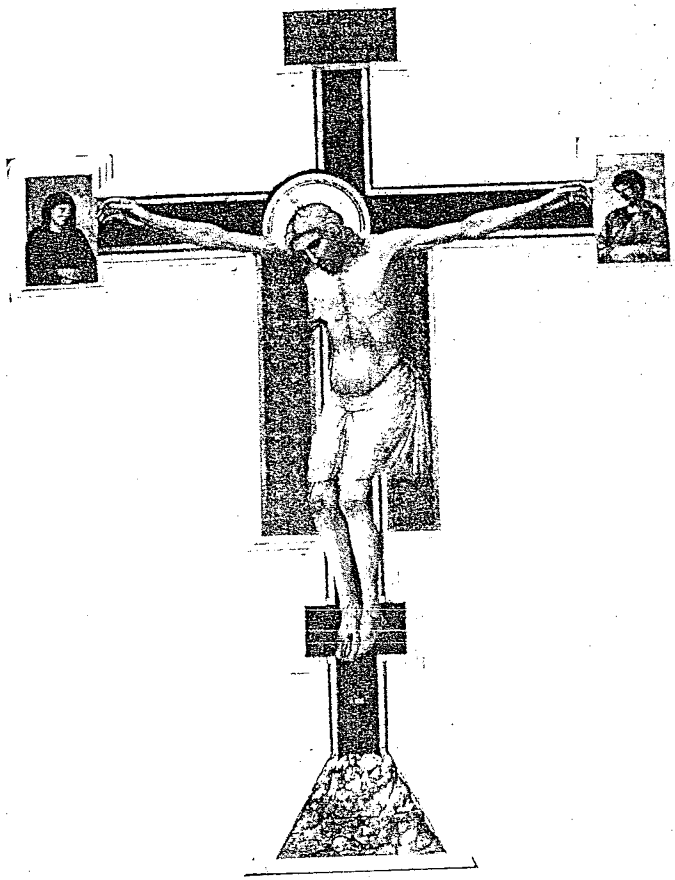


Abb. 87
Florenz,
S. Maria
Novella.
Tafelkreuz
Giottos.

Abb. 86 Nicht ohne Grund sind es Maria und Johannes, die im Gespräch mit
Abb. 87 dem sterbenden und im Schmerz um den toten Christus dem Betrachter eine Rollenhaltung anboten. Mimik und Gestik drücken die doppelte Wendung zu Christus und an den Betrachter aus. Es sind nun diese Figuren, die gleichsam aus dem Reichtum einer bunten, oft vielszenigen Bildfabel auf dem Tafelkreuz übrigblieben. Ihr szenischer Zusammenhang mit dem historischen Geschehen wird aufgehoben, indem ihr räumlicher Zusammenhang mit dem Crucifixus aufgegeben wird. Zwei halbfigurige Bildnisikonen werden nun gleichsam an die seitlichen Kreuzenden montiert. In dieser Form ist der Größenunterschied zur Hauptfigur reduziert und auch die Distanz zum Betrachter im Kirchenraum verringert, nämlich durch bessere Sichtbarkeit. Die drei Bildfiguren rücken in dem großen, einander angenäherten Maßstab für den Betrachter zur anschaulichen Einheit zusammen. Durch einen gemusterten Fond wird der Körper Christi noch plastischer in den Blick gerückt. Konzentration auf ausdrucksmächtige und fernsichtige Motive tritt an die Stelle der additiven Motivhäufung in früheren Exemplaren. Die neue Bildgestalt erfüllte oder antizipierte eine Funktion, die in der anderen Lesart, oder besser Erlebnisweise der Figuren zum Zuge kam.

Das Stichwort Passionsmystik charakterisiert die neue Auffassung des Crucifixus im Umkreis der Bettelorden nicht genug. Das Postulat der Angleichung an den Christus der Passion, und auf diese Weise an ein göttliches Wesen, meinte die Angleichung an ein Leiden. Es wurde auf eine klassische Formel gebracht und für jedermann ver-
Abb. 41 ständlich ausgedrückt, als Franziskus die Wundmale des Crucifixus empfing: bei diesem Vorgang wurde der Heilige in ein tangibles Ebenbild Christi verwandelt, also in jenes Bild, das der Gläubige als geistiges Bild in sich produzieren sollte. Die Reproduktion des Vorbilds in äußerer Sichtbarkeit war kein Rückfall auf die niedere Stufe des materiellen Bildes, sondern ein Fortschritt auf die höchste Stufe des mystischen Programms, mit dem Partner der Meditation eins zu werden. Als Franz das lebende, wandelnde Bild des Crucifixus wurde, erhielt das Mimesis-Programm einen Prototyp, der zugleich Garant des Gelingens war.

Unter diesem Aspekt bot das Tafelbild des Crucifixus dem Betrachter also ein Vorbild an, dem man durch Betrachtung ähnlich werden

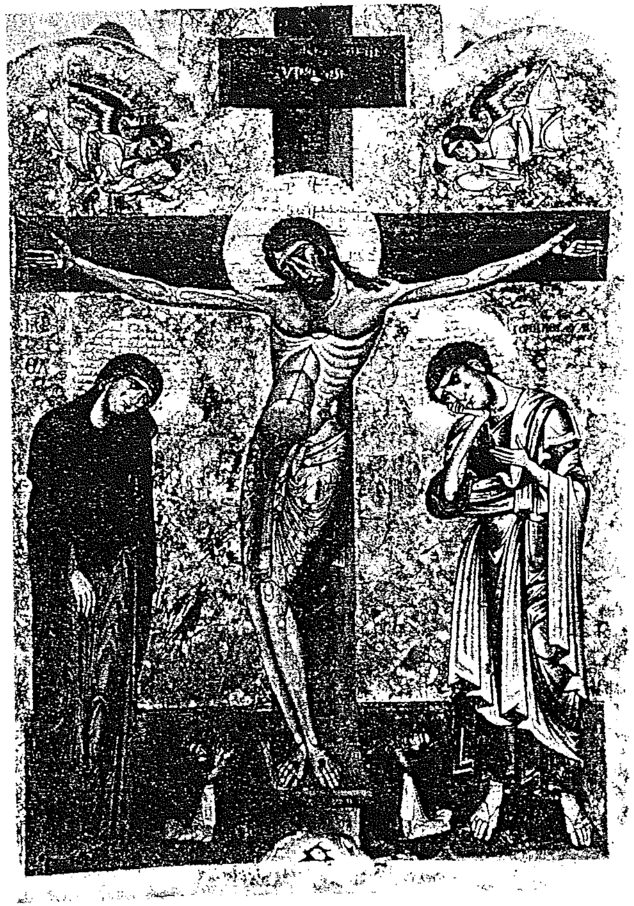


Abb. 88 Neapel, S. Domenico Maggiore. Kreuzigungstafel campan. 2. V. 13. Jh.

konnte. Diese Konstellation veränderte die Rolle des Betrachters, mit dem das Bild gleichsam einen Dialog eröffnete. Wieder hat eine Legende dafür eine plastische Formel gefunden. Es ist die Legende vom redenden Tafelkreuz von S. Damiano, das den jungen Franziskus zur Nachfolge Christi berufen haben soll[40]. Die Wahl eines materiellen Bildes als Instrument der Intervention Gottes ist bemerkenswert. Das redende Tafelkreuz wurde natürlich zum Kultbild, das heute noch verehrt wird. Auch im dominikanischen Milieu gab es solche Kultbilder, und wieder ist es der Crucifixus, der Thomas

40 *Garrison* Nr. 459. Vgl. auch Kap. I Anm. 46.

Abb. 88 von Aquin angesprochen haben soll: die Legende ist an eine Kreuzigungstafel in byzantinischer Manier gebunden, die in S. Domenico in Neapel verehrt wird; zwei kniende Dominikaner zeigen an, daß die Tafel in dominikanischem Auftrag entstanden ist, und der Stil weist ihre Entstehung in das zweite Viertel des 13. Jh.s[41].

Die gesammelten Beobachtungen sind Symptome einer neuen Rollenkonzeption des Individuums, das ohne Ansehen seiner sozialen Situation und theologischen Bildung seine geschichtliche Bestimmung, Gott zu gleichen, in die Hand nahm. In der Auffassung Gottes als eines geschlagenen Menschen fand der Betrachter sein eigenes Idealbild, nicht ein triumphierendes, sondern ein leidendes Ebenbild als Ideal. Das Konzept einer reziproken Ähnlichkeit zwischen Gott und Mensch (Bild und Betrachter), das damals mit neuem Inhalt gefüllt wird, schlägt auf die dafür geradezu exemplarische Bildformulierung des Crucifixus durch. Es ist für das Folgende wichtig, im Auge zu behalten, daß diese Formulierung schon früh gefunden wurde, in Umbrien und der Toskana wohl schon in den 1230er Jahren. Die weitere Geschichte des Tafelkreuzes bringt im 13. Jh. nur mehr Zuspitzungen, Überzeichnungen der einmal gefundenen Gestalt, ohne sie grundsätzlich zu ändern. Das gilt zumindest bis zu Giottos
Abb. 87 frühem Tafelkreuz von S. Maria Novella in Florenz aus dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts: es ist nicht nur eine anatomisch-räumliche Darstellungsleistung, sondern ersetzt die »laute« Anspannung einer grell verzerrten Leidensgestalt durch die stille Entspannung einer im Tode ruhenden Gestalt, die sogar Schönheit ausdrückt; darin begründet Giotto eine neue Qualität des Andachtsbildes, das mit subtileren, ja lyrisch verfeinerten Mitteln auskommt[42]. Eine neue Generation, für die sich Giotto zum Sprecher machte, fand hier ein neues Idealbild.

*

Die zweite Bildgattung, die das Passionsthema im Kultbild verkörperte, ist ganz anderer Art. Da wir über sie weniger wissen, muß sie ausführlicher zur Sprache kommen. Es handelt sich um eine Gruppenskulptur aus fünf, meist lebensgroßen Holzfiguren, die die *Kreuzabnahme Christi* darstellen. G. de Francovich hat zunächst 10 ganz oder teilweise erhaltene Exemplare zusammengestellt[43]. In einer Ausstellung von 1957 kamen drei weitere Exemplare hinzu[44]. Abb. 89 Abb. 92
Vasari erwähnt eine Gruppe in der Pieve von Arezzo, die er Margaritone zuschreibt[45]. Abb. 93 Insgesamt sind uns heute bereits 15 Exemplare bekannt. Ursprünglich muß ihre Zahl viel größer gewesen sein. Alle bekannten Exemplare stammen aus dem 13. Jh.: ihre genauere Datierung ist ebenso schwierig wie die Ermittlung ihres Entstehungsortes.

Die Christusfigur einer Gruppe aus S. Maria di Roncione, heute im Museum in Perugia, soll einst das Datum 1236 getragen haben[46]. Die beiden Gruppen in der Kathedrale von Tivoli und in einer Pariser Abb. 89
Sammlung stehen einer 1199 datierten Madonnenplastik aus Borgo San Sepolcro, heute Berlin, stilistisch so nahe, daß sie aus der gleichen Werkstatt und der gleichen Zeit stammen können[47]. Die Provenienz der bekannten Stücke, deren Verbreitungsradius allerdings bis nach Umbrien und Latium reicht, rechtfertigt die These Francovichs, die Produktion habe im Gebiet von Arezzo ihr Zentrum gehabt. Alles übrige ist Konjektur. Wenn einige Exemplare zu Recht in das Jahrhundertende datiert werden, dann ist die Gruppe ein Jahrhundert lang produziert worden.

Die Schwierigkeit, das Material zeitlich zu ordnen, liegt in der geradezu erstaunlichen Konstanz des einmal geprägten Typus, der eine

---

41 Vgl. Anm. 13.
42 Vgl. dazu die Giotto-Literatur.

43 Vgl. Kap. IV Anm. 19.
44 Vgl. Kap. IV Anm. 19.
45 *Francovich*, 1937, 18 Anm. 21.
46 *Francovich*, 1937, Abb. 11. Vgl. auch *F. Santi*, Galleria Nazionale dell'Umbria (Katalog, Rom 1969) Nr. 112. Der Crucifix (179 x 130 cm) stammt aus S. Maria di Roncione bei Deruta.
47 *Francovich*, 1937, Abb. 1 und 2. Die Gruppe von Tivoli ist oft reproduziert (Lit. in Kap. IV Anm. 19), farbig z. B. bei *R. Bossaglia* u. a., La scultura Italiana (Mailand o. J.) Taf. 40. Zur Berliner Madonnenfigur des Presbyters Martinus vgl. den Katalog: Bildwerke der christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus, Skulpturenabteilung der Staatl. Museen Berlin (München 1966) Nr. 207 und Abb. 24. Die Gruppe in Tivoli ist, wie die anderen, im Prinzip lebensgroß und hat noch die Polychromie bewahrt. Interaktionen lebender Personen mit solch lebensechten ›Puppen‹ waren also ästhetisch möglich.

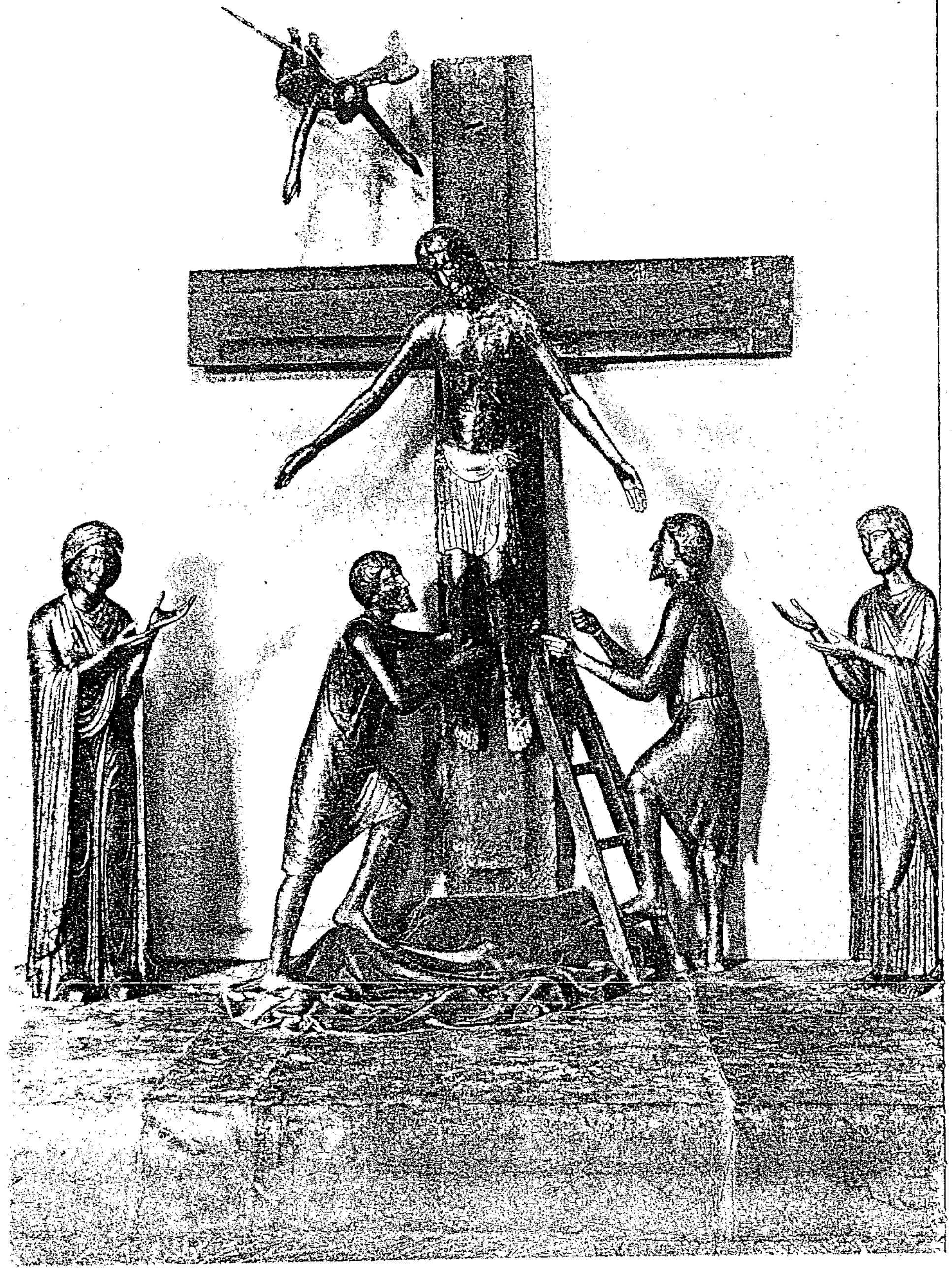


Abb. 89 Tivoli, Dom. Kreuzabnahme c. 1200.

italienische Erfindung war. Nur sehr subtile Sprachänderungen hat er erfahren. Auf sie ist besonders zu achten. Das Ensemble besteht aus Christus, Maria und Johannes und den beiden Helfern Nikodemus und Josef von Arimathia. Es wird in der Gruppe von Tivoli durch zwei fliegende Engel ergänzt. Christus ist nur mit den Füßen angenagelt. Die Arme sind in einem Umarmungsgestus weit geöffnet vom Körper abgewinkelt. Die Begleitfiguren bilden ein symmetrisch geordnetes inneres und äußeres Figurenpaar. Das Paar der Helfer ist im Begriff, Christus vollends vom Kreuz abzulösen. Das äußere Figurenpaar steht bereit, den Leichnam in Empfang zu nehmen: die angewinkelten Arme, zugleich in einer Fürbitt- und Weisegeste, nehmen die Geste Christi auf und bezeichnen das Ziel der eingeleiteten Handlung der *depositio*. Die physische, praktische Aktivität der Helfer wird sublimiert durch die psychische, fromme Aktivität der Heiligen. Selbst die Engel nehmen an der rhythmischen, gegenläufigen Bewegung von Empfangsgesten teil, auf die das Ensemble eingestimmt ist und den Betrachter einstimmt. Die Hauptfigur ist nicht bloß passives Objekt der Gesten, sondern drückt im Widerspruch zu ihrem Totsein eine Einladung aus, sie in Empfang zu nehmen, indem ihre Arme nicht abgestützt werden. Hier liegt der Kern der intendierten Bildaussage. *Abb. 89*

Die symmetrische Ordnung der stilisierten Gesten verwandelt den historischen Handlungsablauf in einen rituellen Akt, der ein symbolisches Verständnis nahelegt. Die prägnante Formulierung wird evident, wenn wir sie mit anderen Bildern der Kreuzabnahme vergleichen. Ein Beispiel ist die große Tafel im Kastell von Montegalda bei Vicenza, deren Figuren in Flachrelief aus Holz vor einen Mosaikgrund gesetzt sind – eine Variante einer im 13. Jh. mehrfach belegten ostwestlichen Mischform aus Flachrelief und gemalter Tafel[48]. Im Unterschied zur Gruppenskulptur ist ein bestimmter Moment aus der Abnagelung Christi nacherzählt: der rechte Arm ist schon abgelöst und wird von Maria geküßt, während der linke erst entnagelt wird. Eine szenische Handlung ist beschreibbar, weil im Bild beschrieben. Nur der mittlere Engel fällt aus dem Erzählmuster her- *Abb 90*

48 *Pallucchini* Abb. 9. Ich danke dem Besitzer, Cavall. Sorlini, Venedig, für den Zugang zu diesem Werk und für eine Fotografie.

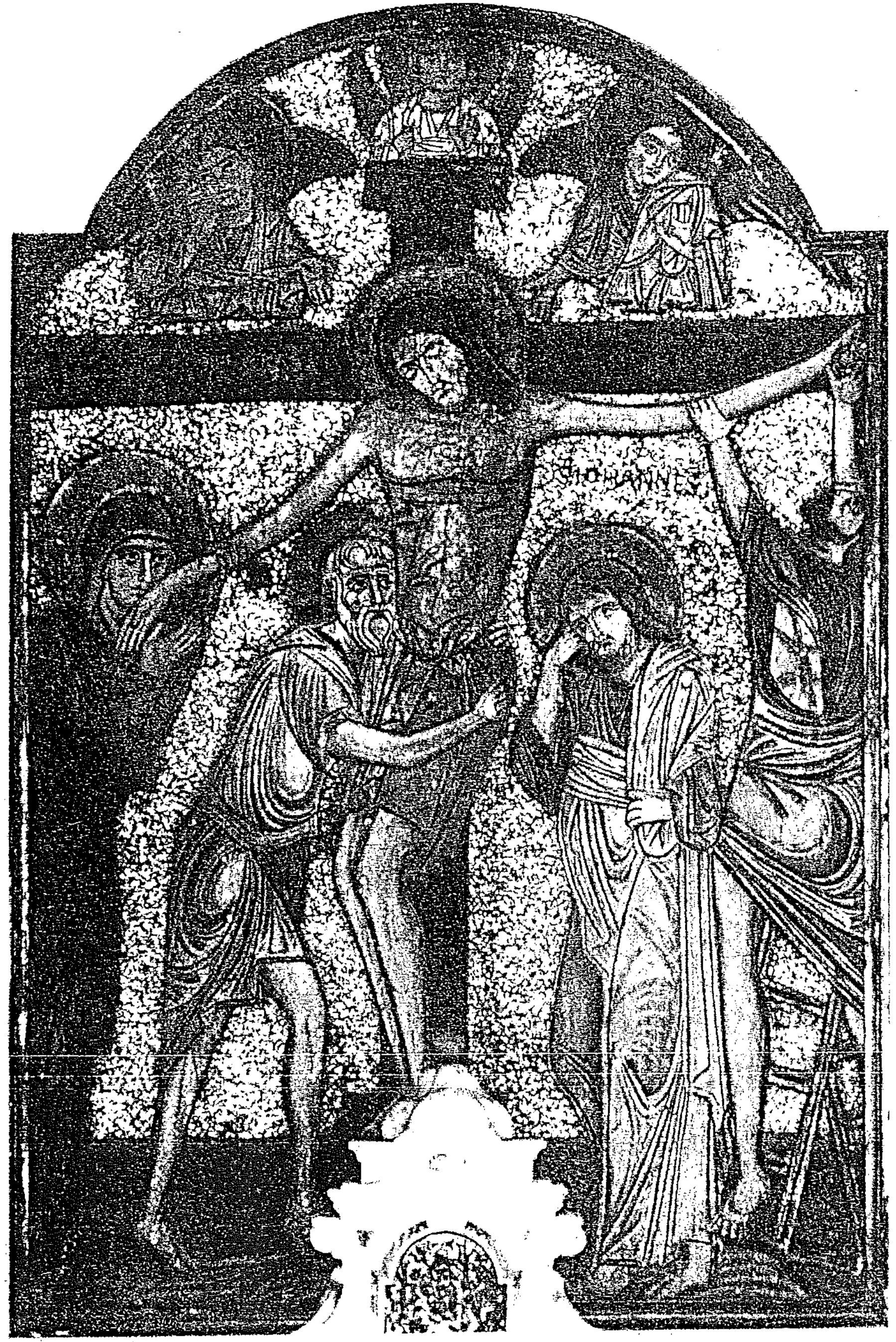


Abb. 90 Montegalda b. Vicenza. Castello, Kreuzabnahme-Relief in. Mosaik, 13. Jh.



Abb. 91 Udine, S. Maria di Castello. Seitenapsis. Kreuzabnahme 13. Jh.

aus: er spielt auf einen altertümlichen Typus des Tafelkreuzes an, in dem er den senkrechten Balken bekrönt. Ich möchte den Bildtypus von Montegalda als *szenische* Kreuzabnahme bezeichnen und von der *rituellen* Kreuzabnahme der Gruppenskulptur unterscheiden. Die szenische Kreuzabnahme vertritt eine von zwei Varianten, die in der byzantinischen Kunst entwickelt wurden: eine östliche Ikone aus der Sammlung Stoclet mag diese Feststellung belegen[49]. Die gleiche Variante wurde für ein monumentales Fresko gewählt, das die rechte Apsis der dreischiffigen Basilika von S. Maria di Castello *Abb. 91*

49 *W. Felicetti-Liebenfels*, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei (Olten-Lausanne 1956) Abb. 53.

in Udine einnimmt[50]: der größere Bildraum hat einige Änderungen nahegelegt, doch ist das Grundmuster das gleiche. Die zweite byzantinische Variante begegnet unter den Krypten-Fresken des Doms von Aquileia am Ende des 12. Jh.s[51]. Zu den drei Beispielen aus dem Veneto kommen noch zwei weitere selbständige Bilder der Kreuzabnahme hinzu: ein nur als Fragment erhaltenes Mosaik in S. Marco in Venedig, das auf dem südlichen Pfeiler des Choreingangs sitzt, und ein Fresko in Ss. Apostoli ebenda[52].

Wenn wir das italienische Material überblicken, ist die Häufung von zuweilen monumentalen Einzelbildern der *depositio* Christi im Veneto auffallend. Die Tafel in Montegalda, die Apsis in Udine und das Pfeilermosaik in S. Marco zeigen eine Präferenz für die Kreuzabnahme als selbständiges Bild der Passion, die besondere Gründe gehabt haben dürfte. Ich kann nur zwei Vermutungen aussprechen, die in der Diskussion um die Holzgruppe noch eine Rolle spielen werden: das Veneto war einerseits das Einfallstor für das um 1200 aus Bayern eingeführte Drama der liturgischen *depositio* des Kreuzes am Karfreitag[53]; es war andererseits, wie der *Planctus* von Cividale zeigt, der Boden einer reichentwickelten Marienklage, die derartige Bilder angeregt haben mag[54]. Auf beides kommen wir zurück.

Die gemalten Bilder im Veneto scheinen die Pendants der skulpierten zu sein, die in der Toskana und in Mittelitalien verbreitet waren. Die eigentümliche Inszenierung der skulpierten Gruppe, die ich als rituelle Kreuzabnahme definiert habe, ist durch diesen Vergleich bestätigt worden. Sie blieb bis auf wenige, aber bezeichnende Ände-
Abb. 92 rungen konstant. Nur die Gruppe in Volterra fällt aus dem streng eingehaltenen Schema heraus: sie führt den Versuch vor, das Ensemble durch die Interpolation der szenischen Kreuzabnahme in

50 *D. Dalla Barbara Brusin-G. Lorenzoni*, L'arte nel Patriarcato di Aquileia del sec. IX al sec. XIII (Padua 1968) 79 ff. und Abb. 187–188.
51 *O. Demus*, Die romanische Wandmalerei (München 1968) Taf. XXVII und *Brusin-Lorenzoni* (wie Anm. 50) 55 ff. und Abb. 139.
52 *P. Toesca-F. Forlati*, Die Mosaiken von San Marco (1957) Abb. S. 9 und, für Ss. Apostoli, Capp. Orlandini: *Pallucchini* Abb. 257–258 (vgl. ebda Abb. 7 die Kreuzabnahme in S. Benedetto Vecchio in Padua, 13. Jh.).
53 Dazu ausführlich *Corbin* bes. 114 ff. Vgl. auch Kap. IV Anm. 3.
54 Vgl. Kap. IV Anm. 54.

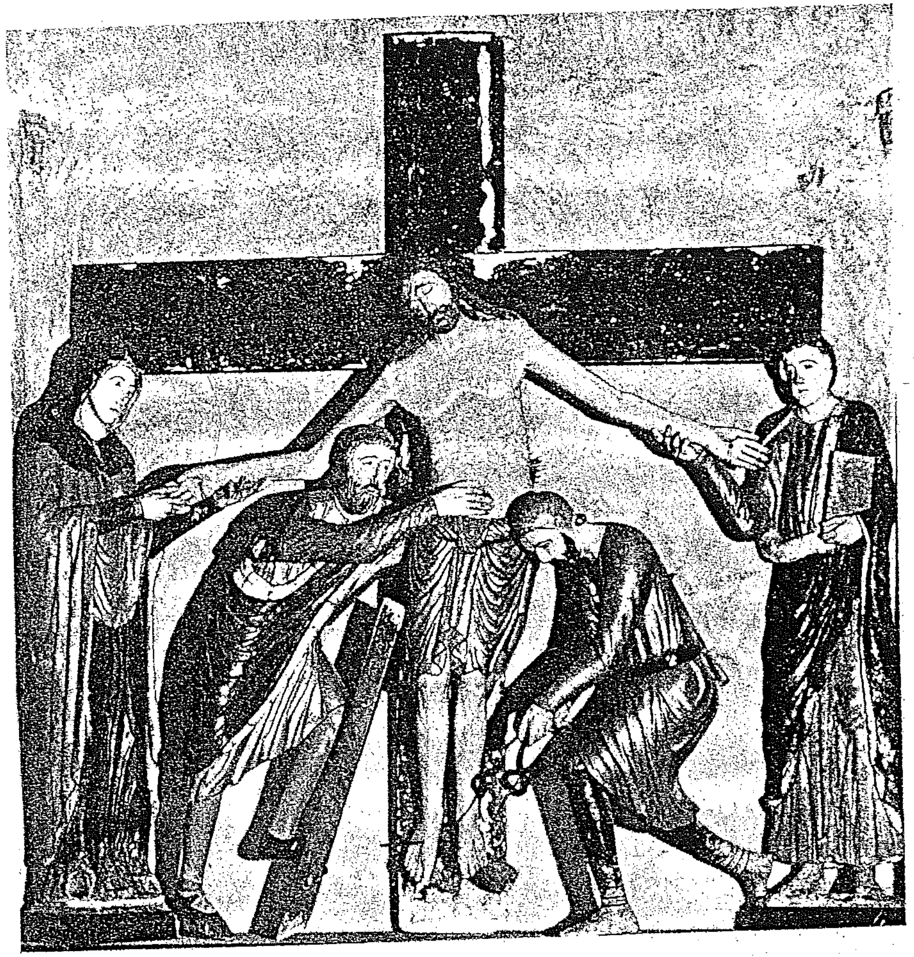


Abb. 92 Volterra. Kreuzabnahme 13. Jh. (nach Carli).

Bewegung zu setzen[55]. Für das Verständnis der Bildgattung spielen zwei andere Gruppen eine größere Rolle. Die Gruppe in S. Antonio in Pescia schließt, wenn man der heutigen Aufstellung glauben darf, Abb. 37
die fünf Figuren enger zusammen und lockert das starre Schema[56].

55 *Francovich*, 1937, Abb. 31.
56 Bei *Francovich*, 1937, Abb. 61 noch vor der Restaurierung. S. die neue Aufstellung, zuerst abgebildet in: Burlington Magazine 89, 1947, Titelbild b. S. 55. Wahrscheinlich bezieht sich die Nachricht von dem wunderwirkenden Crucifix bei *A. Ansaldi*, Descrizione delle sculture, pitture ed architetture della città ... di Pescia (P. 1816) 18 ff. auf dieses Werk.

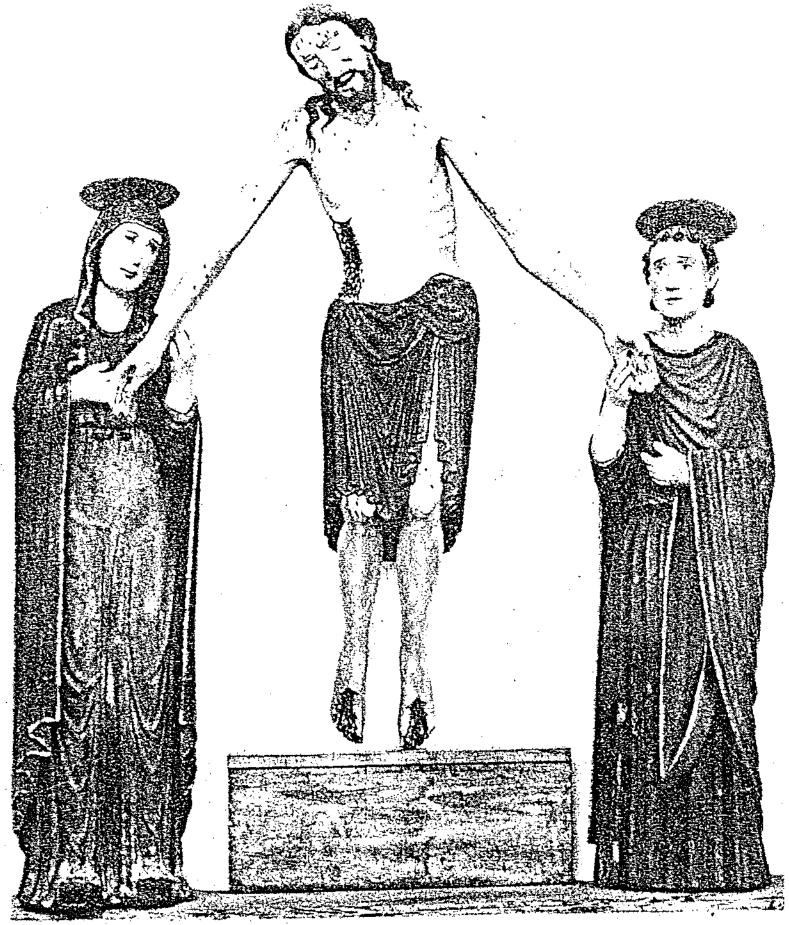


Abb. 93 S. Miniato al Tedesco, Arciconfrat. Kreuzabnahme 13. Jh. (nach Carli).

Maria und Johannes berühren hier die Hände Christi und steigern damit den Ausdruck der zuvor erstarrten, rituellen Posen. Ein erzählerischer Ton klingt auch in dem abgesunkenen Haupt Christi an. Das um Christi Brust geschlungene Seil, das seinen Oberkörper am Kreuz festhält, liefert für die aufrechte Haltung eine gewisse Motivation. Wir dürfen es wohl auch in anderen Gruppen ergänzen.

Abb. 93 Wenn die Gruppe in Pescia durch eine erzählerische Einfärbung modernisiert ist, so ist die Gruppe in S. Miniato al Tedesco auf eine we-



Abb. 94 Groningen (Vermächtnis Lanz), Beweinung, Kreis Ghirlandaios.

sentlich andere Weise verändert[57]. Schon die Reduktion auf die »klassische« Dreifigurigkeit einer Kreuzigung ist bemerkenswert. Sie harmoniert mit einem anderen Szenenauftritt der Nebenfiguren, die, statt eines Empfangsgestus, einen Vorzeigegestus machen. Statt zum Crucifixus wenden sich Maria und Johannes an den Betrachter, dem sie die durchbohrten, blutenden Hände Christi zur Be-

57 *Francovich*, 1937, Abb. 60.

klagung und Verehrung vorweisen. Man könnte, um die neue Regieführung zu kennzeichnen, zwei Rubriken paraphrasieren, die in der Marienklage von Cividale belegt sind: Johannes und Maria »wenden sich an das Volk« und »zeigen ihm die (geöffnete) Seite Christi« und die durchbohrten Hände[58]. Die Veränderung des Bildwerks ist offenbar Indiz für eine Änderung der semantischen Funktion, die mit der praktischen Verwendung der Gruppe zusammenhing. Welche Rolle konnte die lebensgroße, polychrome Gruppe ausgeübt haben?

*

Die Forschung ist bisher über wenig begründete Vermutungen nicht hinausgekommen. Beweise kann auch ich keine liefern. Aber Hinweise auf den einstigen Kontext der Gruppe sind vielleicht möglich. Wenig wahrscheinlich ist eine Beziehung zum liturgischen *depositio*-Drama[59]. Die *depositio* des Kreuzes in einem improvisierten oder fest installierten Heiligen Grab im Kirchenraum ist nicht zu verwechseln mit der historischen Kreuzabnahme; sie war eine rituelle Grablegung, die auf die Kreuzverehrung der Karfreitags-Liturgie folgte und die Grablege durch eine symbolische Prozession und Niederlegung des Kreuzes kommemorierte. Ihr Pendant war am Ostermorgen die *Elevatio*, eine Auferstehungs-Zeremonie, die in der Erhebung des zuvor bestatteten Kreuzes kulminierte. Gelegentlich hö-
Abb. 95 ren wir außer vom Kreuz und/oder der Hostie auch von einer Figur des Crucifixus als Objekt der Grablege, gerade auch in einem Text aus Aquileia. Es wäre möglich gewesen, die Hauptfigur der Bildgruppen zu entnageln und zu begraben. Doch wäre dann die rituelle Funktion der Gruppe als ganzer sofort entwertet worden. Die *Adoratio Crucis*, die als zweiter liturgischer Akt in Frage käme, wird eher vor einem Crucifixus vollzogen worden sein. Dann aber bleibt kein Ritus übrig, der sich sinnvoll mit der skulpierten Kreuzabnahme verbinden ließe. Das größte Hindernis, das liturgische Drama oder

58 Vgl. Kap. IV Anm. 54.
59 Vgl. Kap. IV Anm. 3 und 6 (besonders *Corbin* und *Parker* passim). Zur *depositio* eines Crucifixus in einem Text aus Aquileia *Bartholomaeis* 461. Vgl. auch *Young*, Drama I, 164, *Parker* 93 ff. und *Corbin* 114 (Grablegung eines entnagelten Crucifixus in Florenz).

die Liturgie zur Erklärung heranzuziehen, liegt aber in der späten und zögernden Einführung des transalpinen *depositio*-Dramas in Italien: wie Corbin ausführte, hielt es hier erst um 1200 und zunächst nur in die Alpenrandgebiete Einzug[60].
Daß sich das liturgische Passionsdrama in Italien so wenig durchsetzte, hängt nach Corbin damit zusammen, daß das Passionsspiel hier früh aus der Hand des Klerus in die Hand von Bruderschaften gelangte, die die Passion zum Gegenstand einer volkstümlichen *Devozione* machten: aus dem liturgischen Klerusspiel in Latein wurde das außerliturgische Laienspiel in *Volgare*, in der Volkssprache[61]. Die frühesten Formen dieser Laienaktivität waren offenbar die Marienklage und die *Lauda*: Texte, die zunächst nur gesungen und noch nicht aufgeführt wurden[62]. Wenn wir die spärlichen Hinweise zur Geschichte unserer Bildgruppen durchsehen, gewinnen zwei Informationen für unser Argument Bedeutung: die Gruppe von S. Mi- *Abb. 93*
niato al Tedesco stammt aus dem Besitz der Arciconfraternità dieser toskanischen Stadt, und die Gruppe im Dom zu Tivoli wurde bis ins *Abb. 89*
frühe 18. Jh. »an allen Freitagen im März von den Mitgliedern der Bruderschaft der Stadt in Prozession herumgeführt . . ., wobei man Verse zur Passion Christi und das *Miserere* sang«[63]. Die Gruppe in Tivoli war damals ein hochverehrtes Kultbild, das angeblich aus Zedernholz bestand und auf Kamelen ohne Führer von selbst in die Stadt gekommen war. Das alles sind späte Nachrichten, aber sie wei-

60 *Corbin* 114 und 120.
61 *Corbin* 114 ff., 188 ff. und 212 f. Ganz andere Texte spielen in Italien eine Rolle, wo alsbald eine Entwicklung zur Prozession außerhalb der Kirche mit Stationen und lebenden Bildern einsetzt, begünstigt durch die Rolle der Bruderschaften und das Klima. »Die Mischung von Liturgie und Texten, die die Bibel paraphrasieren«, war inspiriert von volkstümlichen Aufführungen mit Lauden« (114). Nur in Italien setzt die »wirkliche Tendenz zur Idee eines Schauspiels« ein (188).
62 *Corbin* 207 ff. zum *Planctus*, der seine »Wahlheimat« in Italien findet und hier, anders als *Young*, Drama glaubte, kein Teil der Liturgie ist (212) sowie 213 f. zur Rolle der Lauda in diesem Kontext, die den *Planctus* vermittelt und verändert (s. auch *d'Ancona* I, 123 f.). Zum *Planctus*, dem Gesang der Marienklage, existiert, ebenso wie zur Lauda (s. Anm. 70) eine umfangreiche Lit.: vgl. u. a. *Young*, Drama I, 493 ff.; *W. Lipphardt*, Studien zu den Marienklagen und der german. Totenklage (1934); *B. M. Lépicier*, Mater Dolorosa (1948); besonders *Meier* passim. Vgl. auch Kap. IV Anm. 53–54 und Kap. V Anm. 21.
63 Vgl. Anm. 57 und Kap. IV Anm. 20.

sen auf Bruderschaften, von denen wir wiederum wissen, daß sie im 13. Jh. die damals üblichen Passionsgesänge und -spiele betreuten. Allerdings mag die Karriere der Bildgruppe, die ja schon um 1200 nachweisbar ist, in einem anderen Kontext begonnen haben. Der lateinische Klagegesang oder *Planctus* Mariens unter dem Kreuz wäre ein möglicher Kontext. Er schloß, wie die Rubriken erläutern, am Karfreitag an die liturgische Kreuzenthüllung und -verehrung an[64]. Der frühe, dem Gottfried von St. Viktor († 1194) zugeschriebene Hymnus *Planctus ante nescia* liest sich in der vorletzten Strophe wie eine Deutung des Bildwerks, indem er die gegenseitige Umarmung des Crucifixus, der die Arme vom Kreuzesstamm ausstreckt, und der Gläubigen suggeriert[65]. In Theo Meiers Studie zur Marienklage wird er als frühestes Beispiel des »realistischen Umbruchs« in der Darstellung der *Compassio* herausgestellt[66]. Die drastische Schilderung von Christi Leiden und Mariens Mitleiden ergänzt die lyrische Klage. Mariens Leid ist Folge liebenden Mitleidens. Die Beschreibung des entstellten Leichnams Christi steigert das Pathos des bewegten Klagegesangs.

Die Quellen der verwendeten Leidensmotive liegen im apokryphen und geistlichen Schrifttum des Ostens. Von den Homilien und Staurotheotokien, die in der byzantinischen Liturgie eine Rolle spielten, war schon die Rede (S. 162). Zu nennen sind auch, neben der Ephräm dem Syrer zugeschriebenen Marienklage, Pseudo-Evangelien wie die griechische Fassung der *Gesta Pilati B*[67]. In der lateinischen Literatur entstehen die frühen Gesangtexte im Zusammenhang mit Prosatraktaten zur Marienklage, die in den gleichen östlichen Texten, aber auch in der Meditationsliteratur der großen Mystiker Anselm von Canterbury und Bernhard von Clairvaux wurzeln. Die beiden einflußreichsten Texte tragen denn auch bezeichnenderweise, wenn auch zu Unrecht, ihrer beider Namen. Der Ps. Bernhard-Text wurde

64 *Young*, Drama I, 503 Anm. 6 (ein Missale aus Friaul) und 505.
65 Vgl. Kap. IV Anm. 22.
66 *Meier* 153 ff.
67 *Meier* 156 ff. und 160 sowie *Corbin* 213 ff. Zu Ephräm s. Ed. S. Patri nostri Ephraim Syri opera omnia (Rom 1746) III, 574 f. und *A. Luis*, in: Marianum 5, 1943, 266 ff. Zu den *Gesta Pilati* s. *C. von Tischendorf*, Evangelia apocrypha (Leipzig 1853) 266 ff.

in Wirklichkeit kurz vor 1205 von Ogier von Locedio verfaßt[68]. Er bietet Beschreibungen der Situation unter dem Kreuz, die sich wie Schilderungen einer Aufführung lesen. Sie sind in die einzelnen Phasen des Geschehens gegliedert. Nach Christi Tod umarmt und küßt Maria das Kreuz, weil sie den Leichnam nicht erreichen kann, und bricht ohnmächtig zusammen. Man fühlt sich an die Homilie Georgs von Nikomedien erinnert (S. 150). Besonderen Raum nimmt die Kreuzabnahme ein. Der eine Helfer stützt den Leichnam, während der andere die Nägel herauszieht. Maria streckt die Arme aus, um Christi Haupt und Hand an ihre Brust zu ziehen. Als der Leichnam auf ihrem Schoß ruht, benetzt sie sein Gesicht mit Küssen und Tränen, wie es im Threnos des Metaphrast beschrieben ist (S. 161).

Der Ps. Bernhard-Text vertritt eine neue Passionsliteratur, deren Rhetorik in Zusammenhang mit der sich entwickelnden Passionsdichtung stand. In diesen Literaturgattungen wächst die »Spannungspolarität« zwischen mystischer Verinnerlichung und realistischer Vergegenwärtigung[69]. Auch die volkssprachliche Lauda, die zunächst über viel schlichtere Sprachmittel verfügt, ist in den Sog dieser Entwicklung geraten. Ihre Anfänge mögen in das 12. Jh. zurückreichen. Vielleicht haben sich die *Laudesi della B. Vergine*, die vor allem das Marienlob pflegten, schon 1183 konstituiert[70]. Der

68 PL 182, 1133 ff., offenbar als Offenbarung Mariens an Augustinus ausgegeben. Vgl. *H. Barré*, in: Revue d'ascetique et de mystique 28, 1952, 243 ff. Vgl. auch *Meier* 160 f. Zum sogen. Anselmtext s. PL 159, 284 ff. Zu Anleihen Jacopones bei Ps. Bernhard (Streit der himml. Tugenden) s. *d'Ancona* 124 ff.
69 *Meier* 167.
70 *F. Testi*, La musica italiana nel medioevo e nel Rinascimento (Mailand 1969) 109 ff. Zur frühen Lauda s. *d'Ancona* I, 106 ff., 119 ff. und 134 ff. (dramat. Lauda mit dialogischen Rezitationen und von Bibellesungen abzuleiten, im Unterschied zur lyrischen oder monodischen Lauda, die von Hymnen inspiriert ist und solche integriert); *Bartholomaeis* 216 ff. (mit Klassifikation der Lauden in monologische und dialogische, ferner in zur Aufführung bestimmte und solche, die es nicht waren, sowie endlich in dramatische, die eine größere Personengruppe beteiligen) und 206 ff. und passim zur Entwicklung der Lauden und des Laienspiels in den verschiedenen Regionen Italiens; *P. Toschi*, L'antico dramma sacro italiano (Florenz 1926) 129 ff.; *Liuzzi* (wie Anm. 21) passim und *Corbin* 213 f. Zu den Laudesi *Meersseman* 954 ff. Zur Verbindung der monodischen Lauda zur hymnographischen und sequentialen Tradition, auch zu den Matutingesängen Ps. 148–150 des Klerus s. *Testi* 109 ff.

1233 gegründete Serviten-Orden hat sich offenbar aus dieser Bruderschaft heraus gebildet[71]. Entscheidende Impulse auf die Entwicklung der Lauda, als einer eigenen Gattung der Gesangdichtung in Volgare, gingen von den Franziskanern und, eine Generation später, von der Geißlerbewegung aus. Der berühmte Sonnengesang des Franziskus (1224) ist ein prominentes Beispiel volkssprachlicher Dichtung im Umkreis der Lauden, die im Laufe der Zeit in immer engere Abhängigkeit von der Laudenproduktion geriet. Der Hymnus *Donna del Paradiso*, den der viel umstrittene Franziskaner Jacopone von Todi, der Verfasser des lateinischen Planctus *Stabat Mater*, im letzten Drittel des 13. Jh.s schrieb, ist ein früher Höhepunkt der regulären Laudendichtung, in deren Repertoire er einen Stammplatz behalten sollte[72]. In einigen Laudensammlungen *(Laudarien)* wird der Sänger, der ihn *in loco* Mariens vorträgt, aufgefordert, ihn »besonders ergriffen und mit reichlichen Tränen zu singen« *(pietosamente et con cordiali lacreme)*[73]. Als Wechselgesang, an dem außer Maria auch Christus und Johannes teilnehmen, vertritt er eine entwickelte Stufe in der dramatischen Spielart der Lauda, die sich von der lyrischen oder monodischen Lauda unterscheidet[74].

Der Wechselgesang, der schon alle Register eines Dramas zieht, beginnt mit der Schreckensnachricht, Jesus sei verhaftet worden, die Johannes Maria überbringt. Das Stilmittel der Schilderung einzelner Leidensstationen, auf die Maria jedesmal mit Klagen reagiert, kombiniert die erzählerische Ausmalung mit der hymnischen Tradition. Der gescheiterte Versuch Mariens, als Gegenspieler des *popolo* das Urteil des Pilatus zu verhindern, bringt eine weitere Steigerung in das Drama, das in beschleunigtem Tempo staccatohaft die einzelnen Phasen durcheilt. Der Höhepunkt wird, nachdem Christus ans Kreuz genagelt ist, im Dialog zwischen Mutter und Sohn erreicht. Maria protestiert mit dem Ausruf *Figlio, questo non dire/ Voglio teco*

71 *A. M. Rossi*, Manuale di storia dell'ordine dei Servi di Maria (Rom 1956) und idem, I 700 anni dei Servi di Maria (Florenz 1933).
72 Vgl. Anm. 22. Zum Platz der Lauden Jacopones in Laudensammlungen der Zeit *R. Bettarini*, Jacopone e il laudario Urbinate (Florenz 1969)
73 *Bartholomaeis* 328 f. (Manuskript aus den Abruzzen). Vgl. auch Anm. 11.
74 Lit. vgl. Anm. 40.

morire (97)[75] auf die Aufforderung des Sohnes, auf Erden zurückzubleiben. Das ganze endet mit einer herzzerreißenden Klage Mariens über den inzwischen verstorbenen Sohn, dessen Aussehen sie dabei porträtiert, z. B.

Figlio bianco e vermiglio,/ Figlio senza simiglio,
Figlio a chi m'apiglio?/ Filgio, pur m'hai lassato! (119)[76]

Für die Zuordnung der Lauda zur Passionsliturgie hat es offenbar keine festen Regeln gegeben. Die Lauda konnte sich dem kirchlichen Ritus anschließen, aber auch im Oratorium der Bruderschaft stattfinden oder deren Karfreitagsprozession durch die Stadt begleiten. Für alle diese Formen liefern die Statuten der Disciplinati z. B. von Perugia, Assisi und Gubbio Anhaltspunkte[77]. Die Bruderschaft von S. Stefano in Assisi begab sich »in der ersten Stunde des Karfreitag in die Kirchen S. Francesco und S. Maria degli Angeli, um tränenreiche Lauden, Klagelieder und den Klagegesang Mariens darzustellen« *(representent)*[78]. Inventare der Konfraternitäten von S. Domenico in Perugia (1339) und S. Maria della Misericordia in Gubbio führen Bühnenrequisiten und Verkleidungen auf; die Lauden wurden also inzwischen als Theaterstück aufgeführt[79].

In der bühnenmäßig inszenierten Lauda oder *repraesentatio*, die mit verteilten Rollen aufgeführt wurde, lernen wir eine weitere Gattung oder Entwicklungsstufe des frühen sakralen Theaters kennen. Die

75 Vgl. Anm. 22. Dies ist Vers 96–97. Maria weist die Aufforderung Jesu, auf Erden zurückzubleiben, zurück: »Sohn, sag das nicht! Ich will mit Dir sterben.«
76 Vers 116–119: »Sohn, so weiß und rot/Sohn, ohnegleichen/Sohn, auf wen soll ich mich stützen?/Sohn, warum hat Du mich verlassen!«
77 *Bartholomaeis* 274 ff. und 277 ff.
78 *Bartholomaeis* 274 f. Vgl. auch Anm. 11. Die Statuten der Bruderschaft S. Stefano (1327) werden ergänzt durch einen Band mit 16 Lauden, darunter Marienklagen für Gründonnerstag (*lamentatio* M.s, mit Einladung: *Venete a pianger con Maria)* u. Karfreitag *(Levate gl'occhi e resguardate*, oder: *Udie, gente*, mit der ihren Sohn in der Stadt suchenden Maria).
79 *Bartholomaeis* 277 ff. zu Gubbio (dort hören wir von Engelflügeln *da fare la Devotione*, Perücken, Bärten, Masken, Tauben) und *d'Ancona* I, 164 zu Perugia (hier werden erwähnt *una croce e colonna de la Devotione . . ., tre chiuove torte dai crocefixo, uno crocefixo grande acto a fare la Devotione, uno storpiccio acto a la Devotione dei morte, doie ladrone* u. a. mehr, z. B. ein *sopreponte*, ein Bühnensteg also, für den Hauptmann und für Longinus).

Angaben »Engelflügel, um die *Devozione* zu machen« in Gubbio oder »ein Kreuz und eine Säule für die *Devozione*« in Perugia geben den Namen der aufgeführten Lauda preis: *Devozione*[80]. Der Name verrät, wo diese Spielart entstand: im Schoß der Geißlervereinigungen, deren Buß- und Gebetsübung, die *Disciplina* oder *Devozione*, auch in der Form der aufgeführten Lauda stattfinden konnte. Datierungen sind unsicher, doch ist schon im 13. Jh. mit einem reichen Spektrum an Erscheinungsformen und Aufführungspraktiken zu rechnen. Die letzte Stufe dieser Entwicklung, die *Sacra Rappresentazione*, braucht uns hier nicht mehr zu beschäftigen. Sie wurde kaum vor dem 15. Jh. erreicht und bedeutete die endgültige Verselbständigung des sakralen Theaters von der Liturgie in Ort und Zeit der Aufführung, eine weitere Lösung der Bindung an Liturgie und Festkalender[81].

Das Bühneninventar von S. Domenico in Perugia liefert wertvolle Angaben zur Spielpraxis. Die »Säule, an die man Christus während der Passion bindet«, bezeugt für Christus eine »Schauspieler-Rolle«[82]. Dagegen bezeugen im gleichen Kontext »ein großer, für die *Devozione* geeigneter Crucifixus« und drei einzeln aufbewahrte, »dem Crucifixus entnommene Nägel« eine »Puppen-Rolle« für *Abb. 95*

80 Vgl. Anm. 79. Der Name scheint anzudeuten, daß die aufgeführte Lauda sich aus der religiösen Pflichtübung der Bruderschaften (dazu *Meersseman* 454, 504 ff. und 600) entwickelte: dazu *d'Ancona* 163 ff. und 184 ff. *Devozione* wird der Name für eine dramatische Lauda. Sie ist aber noch örtlich und zeitlich an die Liturgie (ohne sich mit ihr zu vermischen) gebunden, die sie »illustriert«, ebenso wie sie die Predigt belebt. Sie ist also ein »Akt der Pietät« (ebda 185) und noch keine selbständige Literaturgattung. Dennoch ist sie die wichtigste Form des volkstümlichen, volkssprachlichen Theaters.

81 *D'Ancona* I, 165 und passim. Vgl. auch *A. d'Ancona*, Sacre rappresentazioni dei sec. XIV, XV e XVI (Florenz 1872); *P. Toschi*, Del dramma liturgico alla rappresentazione sacra (Florenz 1940); *M. Apollonio*, Storia del teatro italiano I (Florenz 1938); *E. Faccioli*, op. cit. (wie Anm. 22) 131 ff. Zu den rappresentazioni z. B. der Gonfalone-Bruderschaft im Kolosseum in Rom (dazu *M. Vatasso*, Per la storia del dramma sacro in Italia 2, Studi e Testi 10, 1903, 71 ff.) besitzen wir viele Nachrichten ebenso wie zu den ähnlichen Aufführungen an den Festtagen in Florenz (z. B. die großartige, in der Bühnenkonstruktion von Brunelleschi mitentworfene Aufführung von 1438 in Ss. Annunziata). Die Tendenz bestand darin, den Stoff durch aktuelle Einlagen zu beleben und so auszudehnen, daß mehrere Aufführungen möglich wurden.

82 Vgl. Anm. 79.

Christus[83]. Die Mischung von Bildwerk und lebendem Darsteller läßt Rückschlüsse auf das Realitätsverständnis erhaltener Skulpturen (und Tafelkreuze?) zu. In Siena wurde 1257 für »den Knaben, der (beim Passionsspiel am Karfreitag) an des Herrn Stelle gesetzt ist«, eine Entlohnung ausgezahlt[84]. Das Beispiel zeigt, daß auch außerhalb der Lauden-Devozionen-Tradition Passionsspiele nicht nur

83 Vgl. Anm. 79.

84 *D'Ancona* 90.

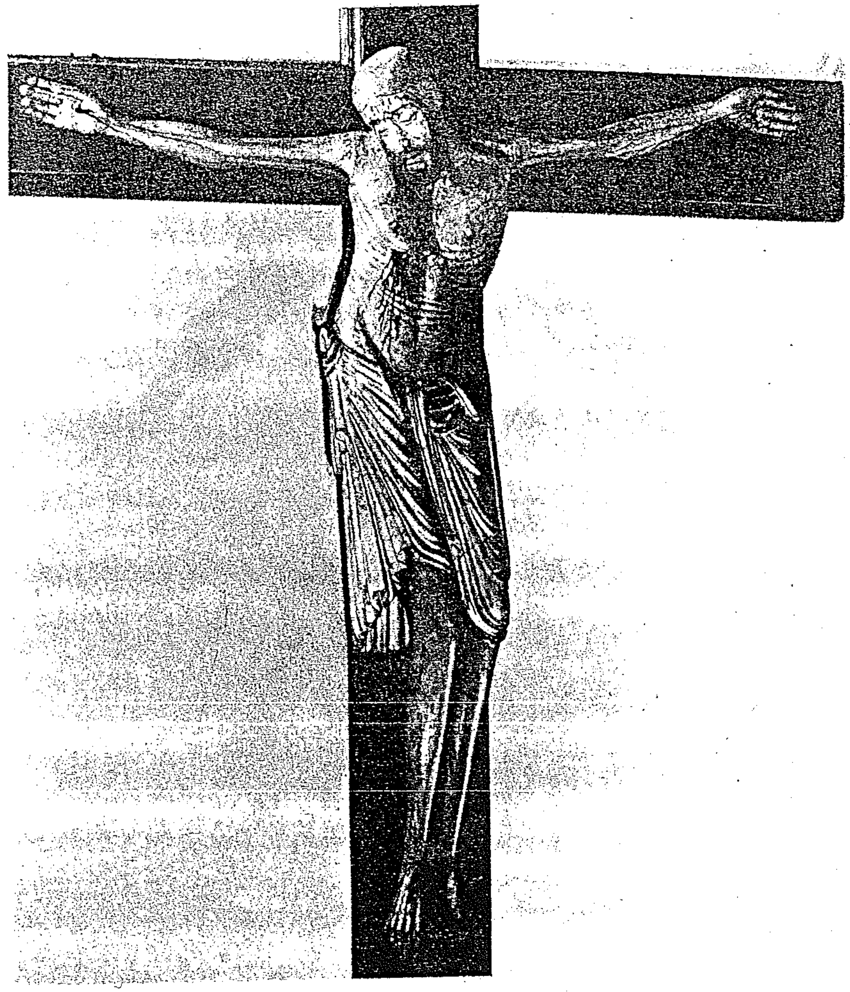


Abb. 95 Cividale, Dom. Crucifixus 13. Jh.

möglich waren, sondern sogar früher nachweisbar sind. Und der Planctus von Cividale, der in das 13. Jh. zurückreicht, bezeugt in seinen präzisen Regieanweisungen für die Blicke und Gesten der Sänger, daß auch im Bereich des Klerusspiels, im Umkreis der Liturgie, früh eine bühnenmäßige Inszenierung zustande kam[85]. Da Christus in diesem Text stumm bleibt, kann, ja muß er ein Bildwerk gewesen sein: man benutzte entweder einen gemalten oder skulpier-
bb. 95 ten Crucifixus, wie den erhaltenen im Dom von Cividale, der real in die Schauspielergruppe einbezogen war[86], oder eine Bildgruppe der Kreuzabnahme, die die davor posierenden Schauspieler im Bild verdoppelte.

Diese Vermutungen führen zu der Frage zurück, in welcher Funktion der skulpierte Crucifixus, das Tafelkreuz und die Kreuzabnahme primär zum Zuge kamen. Für den Crucifixus, ob skulpiert oder gemalt, stellte der Karfreitagsritus die liturgische Funktion der Kreuzanbetung bereit. Der Ritus war schon alt. Die Passionsliteratur des 13. Jh.s bot ihm aber eine neue Perspektive an, die die möglichst realistische Darstellung des leidenden und gestorbenen Christus wünschbar machte. Für die skulpierte Kreuzabnahme galt wohl ein anderer Kontext. Sie eignete sich eher als »Bezugsbild« der extraliturgischen Marienklage, die noch vom Klerus in der Kirche gesungen wurde. Später kam sie wohl in die Hand von Laienbruderschaften, die ihre *Devozioni* davor darstellten: hier fand sie einen neuen Verbreitungs- und Funktionsbereich.
bb. 93 Die Gruppe von S. Miniato del Tedesco, einst im Besitz der Arciconfraternità della Misericordia, drückt in den deiktischen Gesten der Nebenfiguren einen Appell an das Publikum aus, der gut in einen solchen Kontext paßt. Schon im Planctus von Cividale zeigen Maria

85 Vgl. Kap. IV Anm. 54. Zum Wandel der Gebärden zwischen dem liturgischen Drama und dem volkssprachlichen Stück (mit Einbeziehung des Publikums und Gebärdenverdinglichung) *A. Roeder*, Die Gebärde im Drama des Mittelalters (München 1974) bes. 95 ff., 107 ff. und 143 ff.

86 Zum Crucifix von Cividale (250 x 233 cm) vgl. *G. Marchetti-G. Nicoletti*, La scultura lignea del Friuli (Mailand 1956) 25 ff. und zuletzt *M. Semff*, Die Triumphkreuzgruppe im Dom zu Seckau, in: Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte 30–31, 1977–78, 47 ff. u. 71 ff. (Datierung: 2. Viertel 13. Jh.).

und Johannes »mit geöffneten Armen« dem Volk den Crucifixus, wobei Maria vom »traurigen Spektakel von Kreuz und Lanze« spricht oder, in detaillierender Blickführung, auf die geöffnete Seite und Dornenkrone Christi aufmerksam macht[87]. Erst die dramatischen Lauden, deren Einfluß in diesem Planctus vielleicht schon spürbar ist, entwickeln aber die bildhafte *repraesentatio* von Leid und Mitleid in ein szenisches Geschehen, dessen plastische Nacherzählung dem Handlungsreichtum der skulpierten Kreuzabnahme entgegenkommt und ihn bald übertrifft. Die Nacherzählung der Kreuzabnahme, die zunächst nur Sache der Prosaliteratur gewesen war, wurde mehr und mehr auch in die Gesänge und Aufführungen aufgenommen. Das Verständnis der Bildgruppe wird sich entsprechend geändert haben. Stand in den frühen Exemplaren das symbolische Verständnis (der Szene als symbolischer Situation) im Vordergrund, so wurde das Miterleben des realen Passionsgeschehens bald immer wichtiger. Die kursierende Passionsliteratur wird dazu das Ihre beigetragen haben.
Aber der Verständniswandel, den ich vermute, hat der Funktion der Bildgruppe auch Grenzen gesetzt, ja ihre Produktion in Frage gestellt. War die Gruppe zunächst nur ein Paradigma der Passion schlechthin, ebenso wie die Marienklage die Passionsmeditation schlechthin verkörperte, so blieb es nicht dabei, als das Nacherleben der Passion deren Ablauf immer detaillierter in Augenschein nahm. So mußte es dazu kommen, daß die Bildgruppe schließlich allzu situationsgebunden wirkte: sie war zu deutlich auf eine einzelne »Station« der Passion fixiert, um andere »Stationen« noch mit repräsentieren zu können oder gar die Passion als Ganzes auszudrücken. Ihre Herkunft aus einer älteren Bildtradition, in der die *historiae* die festen Konturen von biblischen *res gestae*, einer Faktenchronik, besaßen, verstellte ihr die Zukunft. Die Explosion des erzählenden Bildes, in Umfang und deskriptiver Genauigkeit, fand simultan mit der Strukturveränderung des Kontemplationsbildes statt. Neue Exi-

87 Vgl. Kap. IV Anm. 54. Zur Funktion der Zeige- und Blickgebärden, die »niemals spontane ›Ausdruckbewegung‹, sondern Signal, hinweisende Zeichen« sind und, in ihren alten Begriffen *designare* und *representare*, ein Distanz zwischen Rolle und Schauspieler implizieren, *Roeder* (wie Anm. 85) 97 f.

stenzformen des Bildes entstanden, die unsere Bildgruppe obsolet
bb. 36 werden ließen. Ihre Nachfolger im Trecento waren Bilder der Imago
Abb. 5 Pietatis oder solche der Beweinung, z. B. bei Giovanni di Milano. Der vom Kreuz abgenommene Christus kam in anderen Bildgattungen zum Zug, in denen nur der spezifische Gestus der weit geöffneten
Abb. 94 Arme aktuell blieb (S. 118 ff.). Dennoch hat die skulpierte Kreuzabnahme Geschichte gemacht: in der »Einstellung« auf eine Betrachtensweise, die im Kontext der Passionsgesänge und -spiele ausgebildet wurde, und im demonstrativ-rhetorischen Bezug auf ihr Publikum trug sie dazu bei, die Existenzweise und »Sprachfunktion« der bildenden Kunst generell zu verändern.

In dem Überblick über die Passionsfrömmigkeit des 13. Jh.s fehlt noch die Predigt, auf die wir zum Schluß eingehen müssen. Sie nahm in der Hand der Bettelorden, die sich der Volkspredigt widmeten, eine Schlüsselrolle bei der Verbreitung von Frömmigkeitsmustern und Kontemplationsthemen ein[88]. Die Popularisierung des Gedankenguts aus dem theologischen und mystischen Schrifttum der Orden war ihr Hauptzweck; er sollte die Kontrolle über das religiöse Leben des Volkes bewirken. Der übrige Klerus feindete die Predigtinszenierung, die mit allen Mitteln operierte und auf Affekte abgestellt war, an – und ahmte sie schließlich nach. Die Bedeutung der Predigt als Medium, in dem die Kirche die Öffentlichkeit erreichte, ist nicht zu überschätzen. Auch in der Rekrutierung und Formung der Konfraternitäten wurde sie eingesetzt: manche Statuten sahen einen regulären Predigtbesuch vor[89]. Die Predigt vor Korporationen und Konventen war auf eine Zuhörerschaft spezialisiert, deren Gemeinschaftsideal sie durchsetzen helfen sollte.
Aber die Predigt eignete sich, außer für die religiöse Erziehung, auch für die höhere Bildung der Laien, die hier einen Gratis-Unterricht erhielten. Die didaktische Schematik mancher Predigten diente der Ausbildung im diskursiven Denken, in logischer Beweisführung und

88 Zur Verbindung von Theater und Predigt *d'Ancona* I, 185 ff. und *Bartholomaeis* 328 ff.
89 *Meersseman* 937 ff. und 1121 ff. zu Pflichtpredigten in den Marienbruderschaften u. a unter dominikanischer Betreuung.

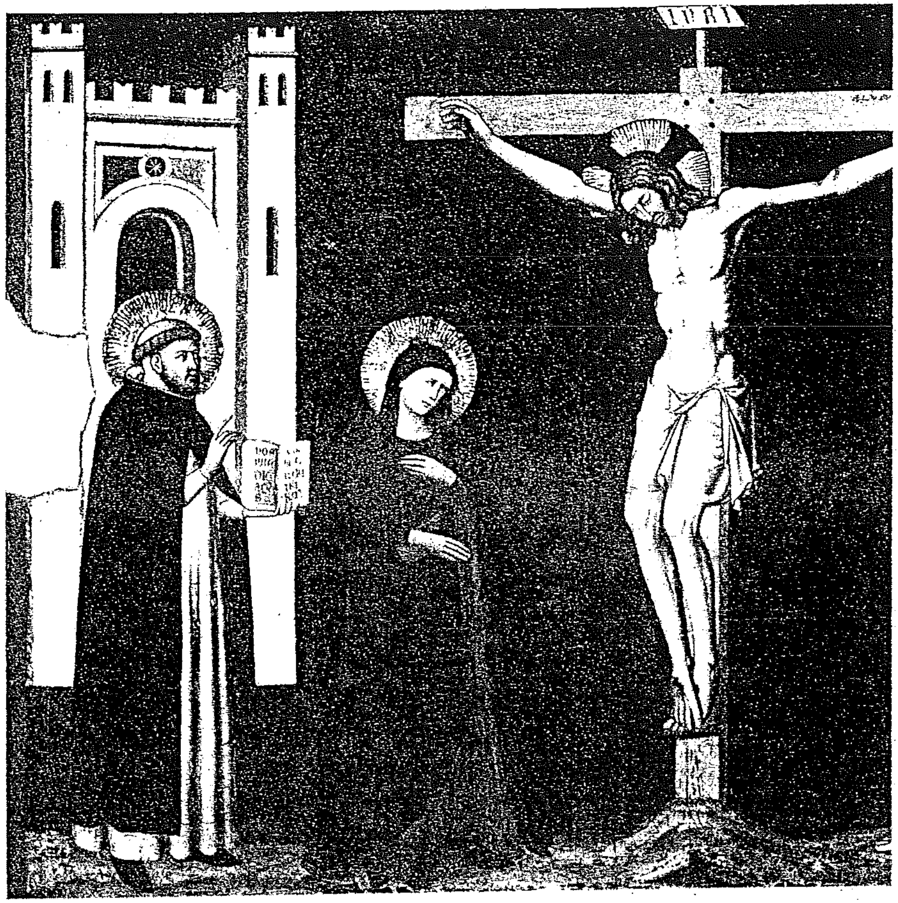


Abb. 96 Neapel, S. Domenico Magg. Fresko Schule Cavallini A. 14. Jh.

nicht zuletzt in Terminologie. Baxandall spricht von einem öffentlichen »Training« des Publikums[90].
Die Kreuzpredigt war ein zentrales Thema dieses Genres. Sie ist die Predigt schlechthin, wenn wir der Buchinschrift des Dominikus in Abb. 96
einem Neapler Fresko des frühen 14. Jh.s glauben dürfen[91]. Da die

90 *Baxandall* 49 ff.
91 *Nos predicamus Christum crucifixum.* Kreuzigungsfresko, das Cavallini zugeschrieben und 1308–09 datiert wird, in der Capella L. Brancaccio in S. Domenico Maggiore in Neapel. Vgl. *F. Bologna*, I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266–1414 (Rom 1969) 115 ff. und Taf. III.6.

Predigt gewöhnlich im Kirchenraum stattfand, wird sie Nutzen gezogen haben von den Bildern, die dort dem Prediger und seinem Publikum gemeinsam vor Augen standen, und ihrerseits diese Bilder mit geprägt haben. Baxandall hat für das Quattrocento auf den Zusammenhang zwischen den Topoi der Predigten und jenen der Bilder aufmerksam gemacht[92]. Für das 13./14. Jh. steht eine solche Untersuchung noch aus. Ich muß mich hier auf wenige Beobachtungen beschränken. Es liegt nahe, zwischen der Kreuzpredigt und dem Tafelkreuz auf dem Tramezzo-Balken, von dem die Predigt handelte, einen Zusammenhang zu sehen, der die Rezeption des Tafelkreuzes mitprägte. Die plastische Anschaulichkeit und detaillierte Leidensdeskription des Crucifixus auf dem Tafelkreuz legen das ebenso nahe wie der Rollenausdruck der *Compassio* bei Maria und Johannes. Die bessere Sichtbarkeit der Nebenfiguren war Resultat, wenn nicht Absicht der Strukturveränderungen der *Croce dipinta*. Die Mitdarstellung des Franziskus, der auf einigen Tafelkreuzen zu Füßen Christi kniet, zeugt ebenfalls für den Zusammenhang zwischen Bild und Predigt, denn sie bedurfte der Interpretation. Die besondere Beziehung zwischen Franziskus und dem Crucifixus war ein Argument, das hier sozusagen ins Bild gesetzt ist. Es erklärte die Präsenz des Heiligen im Bild und wurde, wenn man im Sinne des 13. Jh.s argumentiert, von einem Bild »bestätigt«, auf das der Prediger hinzeigen konnte.

Abb. 87

Auch die Altarbilder des Franziskus haben Belegfunktion für das Postulat seiner stigmatisierten Ebenbildlichkeit Christi, die immer wieder in Texten und Predigten propagiert wurde: Franziskus ist so dargestellt, daß er die Wundmale dem Publikum sichtbar präsentiert[93]. Einen Fingerzeig, wie nah sich Text und Bild kommen konnten, geben in einem anderen Bereich, jenem der klösterlichen Meditationsliteratur, die monumentalen »Bildversionen« von Bonaventuras *Lignum Vitae Christi*[94]. Endlich wäre die ausgetüftelte

92 Vgl. Anm. 90.

93 Vgl. Kap. I Anm. 47.

94 Ein frühes Beispiel ist Pacino da Bonaguidas große Tafel in der Accademica in Florenz. Kapitelsäle, Sakristeien und Chorkapellen von Franziskanerkonventen waren bevorzugte Orte für diese Umsetzung des Predigttraktats in ein Bild, dessen Besonderheit darin liegt, daß es die Textstruktur aufrechterhält und geradezu ›zitiert‹.

Franziskustheologie, die in die gemalte Franzlegende der Oberkirche von Assisi[95] investiert ist und sogar die Szenenfolge determiniert, an das Laienpublikum vergeudet worden, wenn sie nicht durch Exegesen in Predigtform vermittelt worden wäre. Man darf nicht vergessen, daß Bilder ebenso wie Predigten als Medium der religiösen Instruktion vor allem der Laien dienten.

Die Einbeziehung von Bildern in Predigten ist keine bloße Vermutung, sondern erweist sich als Teil einer Inszenierung der Predigt, bei der auch Gebet, Gesang und Theater zum Zuge kamen. Freilich sind Predigten, wenn überhaupt, meist in Textsammlungen überliefert, die nur den Inhalt oder die literarische Form im Auge haben, aber die Inszenierung geradezu als außerliterarisches Anhängsel ignorieren. Rubriken für Predigtregie sind selten und spät überliefert, so in franziskanischen Predigtsammlungen aus den Abruzzen, die De Bartholomaeis studiert hat[96]. Aber sie bezeugen eine Tradition, die ins 14., wenn nicht ins 13. Jh. zurückreicht und nur anderswo verschüttet ist. Denn die literarische Entwicklung der Predigt weist vergleichsweise so wenig grundsätzliche Änderungen in diesem Zeitraum auf, daß nicht einzusehen ist, warum die populären Vermittlungspraktiken sehr spät sein sollen.

Ich möchte deswegen die Bedeutung einer Predigtregie unterstreichen, die De Bartholomaeis die »semi-dramatische Predigt« der Franziskaner nannte[97]. Die Einblendung von Jacopones Lauda *Donna del Paradiso*, eines Glanzstücks der frühen Passionsaufführung, bestätigt, daß diese Predigtpraktik früh begann[98]. Rubriken in einschlägigen Predigtbüchern aus den Abruzzen zeigen eine visuelle und bühnenmäßige Einkleidung, von der ich einige Proben geben möchte. Wenn der Prediger von der *crudelissima crucifixione* spricht, »wird der Crucifixus vorgezeigt« *(ostenditur)*. Vor dem Bild soll der Prediger Reimgedichte vortragen, die auffallend an Planctus und Devozione erinnern; sein Ausruf *Actendete et vedete. Et con dolore et lacrime considerete* ist in vielen Lauden und Marienklagen

95 *H. Belting*, Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi (Berlin 1977) 80 ff.

96 *Bartholomaeis* 328 ff. und, ebenso *V. de Bartholomaeis*, Il teatro abruzzese del Medio Evo (Bologna 1924).

97 *Bartholomaeis* 325 ff.

98 Dazu vgl. Anm. 22.

als Threnos-Zitat Maria in den Mund gelegt[99]. Es scheint, als hätten sich die Beleg-Anekdoten der *exempla*, die die Predigt-Argumente illustrierten, zu dramatischen Aufführungen oder bildhaften *repraesentationes* dieser *exempla* verselbständigt. Die Dinge konnten so weit getrieben werden, daß zwischen der Predigt mit dramatischen Einlagen und dem Schauspiel mit kommentierender Predigt schwer zu unterscheiden ist.

In der Regieanleitung, die ein Manuskript aus Capestrano überliefert, sollen nicht nur Lauden rezitiert und die Zuhörer aufgefordert werden, kniend den Hymnus auf das Kreuzesholz mitzusingen. Die Leidens-Stationen werden jeweils von mehreren Personen aufgeführt und vom Prediger, der sie kommentiert, miteinander verbunden[100]. Das reichste Regieangebot macht das Sermonale des Alessandro de Ritiis: die Karfreitagspredigt liest sich mit ihrem Hymnen- und Laudenmaterial wie ein Schauspiel mit Einlagen[101].

In der Tat hatte schon d'Ancona in seinem Standardwerk über die Anfänge des italienischen Theaters die Dinge anders gesehen. Er faßte Texte, die den eben besprochenen gleichen, nicht als Predigten, sondern als eine Form von Devozionen auf, die wie er meinte, hörbar und sichtbar Predigt und Liturgie »illustrierten«[102]. Predigt und Drama seien untrennbar gewesen in der Verbindung von Erzählung und Handlung, Meditation (des Predigers) und Rezitation (des Dramas). Er kommt zu dieser These, indem er Texte analysiert, die in Umbrien entstanden und in der 1. Hälfte des 14. Jh.s ins Veneto übertragen wurden: sie sind in dem 1375 datierten Cod. Palat. 170 früher überliefert als die abruzzesischen Belege[103].

Der Prediger ist in diesen Texten Regisseur und Ansager zugleich: auf seinen Wink treten die Schauspieler auf und ab. Er beschreibt und kommentiert die Aufführung. Dabei steht er gewöhnlich, wie

99 *Bartholomaeis* 328 ff.

100 *Bartholomaeis* 329. Jede Leidensstation wird von einer oder mehreren Personen aus der Passionsgeschichte besungen und kontempliert. Diese Form hat sich, mutatis mutandis, noch in den Arien der Bachpassionen erhalten, wieviel auch an anderen Traditionen hier Eingang gefunden hat.

101 *Bartholomaeis* 329 ff. u. ders., Il teatro abruzzese, op. cit. (wie Anm. 96) 317 ff.

102 *D'Ancona* I, 185 f.

103 *D'Ancona* I, 189 ff.

d'Ancona ausführt, auf der Kanzel, die zum *proscenium* wird. Die Aufführung selbst findet vor dem Tramezzobalken des Choreingangs statt, also unterhalb des dort montierten Tafelkreuzes[104]. Die Schauspieler treten von der Männer- oder Frauenseite des Langhauses, also von den Seitenschiffen her, auf die Bühne, die *talamo (Thalamus)* genannt wird. Die Herrichtung der Bühne auf einem abgetrennten Podium mit Vorhängen und Kulissen mag dem »Puppenhaus« der Trecento-Malerei geähnelt haben, in dem die biblischen Ereignisse, wie Bühnenszenen, dargestellt wurden[105].

Die *Devozione* des Karfreitag, die mit einer Predigt eingeleitet und immer wieder mit dem Publikumskontakt eines Frage- und Antwortspiels belebt wurde, beweist den engen Zusammenhang zwischen Liturgie, Predigt und Theater, die oft miteinander kombiniert waren. Dieser Kontext gilt natürlich für viele Feste wie Verkündigung und Ostern, um nur zwei Beispiele zu nennen. Die Grenzen zwischen den verschiedenen literarischen Gattungen und jene zwischen Ritus, Drama und Gebetsübung waren lange Zeit so fließend, daß ein gemaltes Bild des Passions-Christus, das von der Passionsfrömmigkeit des 13. Jh.s aktualisiert wurde, von vornherein auf keinen bestimmten und begrenzten Kontext festgelegt werden konnte, so wie in Byzanz auf die Passionsliturgie.

Wir müssen, um das gewonnene Bild abzurunden, zum Schluß noch einmal näher auf die Prosatexte eingehen, die als neue Literaturgattung des 13. Jh.s der Bibel in der Passionserzählung Konkurrenz machten. Sie reformulierten die Bibel in einem extensiven Episodenreichtum und einem intensiven Gefühlsreichtum, so daß sie dem lesenden Publikum eine andere Anschaulichkeit und folglich

104 *D'Ancona* I, 191 f. Man darf sich dennoch das nicht im Sinne einer flächigen Simultanbühne mit Konfrontation von Schauspielern und Zuschauern vorstellen, die sich erst mit der Renaissance entwickelt. Immerhin hat wohl eine temporär montierte Bühne existiert, auf die man von mehreren Seiten schaute und die mit mehreren Vorhängen verschließbar war. Zur mittelalterlichen Bühne, s. die wichtigen Beiträge von *A. H. Nelson* u. a. in *J. Taylor-A. H. Nelson*, Medieval English Drama (Chicago 1972); *A. M. Nagler*, The medieval religious stage (New Haven 1976) und *M. Radke-Stegh*, Der Theatervorhang (Meisenheim a. G. 1978) 105 ff. und 120 ff. (mit Analyse des Verkündigungsspiels von Ss. Annunziata a. d. J. 1438).

105 Beispiele beginnen mit dem Isaakmeister in Assisi und kulminieren schon früh in Giottos Fresken der Arenakapelle in Padua.

neue Sehweise anbieten konnten. Da sie sich entweder wie spannende Romane oder wie Lehrbücher der Meditation lasen, fungierten sie als Unterhaltungsliteratur oder als Konzentrationshilfe für ein psychologisches Training. Manchmal wirkt der biblische Inhalt wie ein vorgegebener Stoff, aus dem erst der Erzähler etwas macht. Natürlich entstanden viele dieser Texte für den internen Gebrauch der Orden, die sie mittels Predigt u. ä. weiter vermittelten und dabei popularisierten, auch durch die Übersetzung in die Volkssprache. Wenn sich die Texte als Visionen vorstellen, erheben sie den Anspruch auf Authentizität, den sonst nur die Bibel vor ihnen voraus hatte, und zwar im doppelten Sinne von gewährter Offenbarung und unmittelbarem Erlebnis; auf diese Weise illustrieren sie auch das Bedürfnis nach Realität, die das Publikum in den Texten suchte. Die Offenbarungen der Brigitta von Schweden, ein Werk des späteren 14. Jh.s, sind ein extremer Vertreter eines drastischen Realismus: sie geben nach Meiers Ansicht eine fast pathologische Schilderung der Gefühle Mariens[106].

Der mystischen und lehrhaften Verinnerlichung hatten sich, um noch einmal Meiers Studie zu zitieren, zwei Texte des 13. Jh.s verschrieben: die *Legenda Aurea*, die bunte Textkompilation des Jacobus de Voragine, und die sogenannten *Meditationes Vitae Christi*, die Meier etwas forciert als gestenarm und erstarrt bezeichnet[107]. Die einseitige Kennzeichnung macht deutlich, daß die Literaturwissenschaft ähnliche Probleme der Klassifizierung hat wie die Kunstgeschichte, wenn sie sich mit Andachtsbildern beschäftigt. Wichtig ist, daß die *Meditationes*, die unter Bonaventuras Namen kursierten, die Passionserzählung, um ein Beispiel herauszugreifen, in Abschnitte zerlegen, die mit den liturgischen Tageszeiten synchronisiert waren. Die Gliederung ist zugleich Gebrauchsanweisung für die private Gebetsübung. Sie bietet, wenn man das sagen darf, eine Serie von »Tableaux«, vor denen sich der Leser affektiv auf eine Situation konzentrieren oder, um es in traditioneller Terminologie

106 *Meier* 168 ff.

107 Ebda. loc. cit. Vgl. auch *d'Ancona* I, 128 ff. zu den lyrischen Einlagen und Aufforderungen, die biblischen Ereignisse mit den »inneren Augen« *(occhi della mente)* zu betrachten und in sich zu reproduzieren. Bequemste Textausgabe in englischer Übersetzung *Ragusa-Green*. Vgl. Kap. III Anm. 13.

auszudrücken, in eine Situation »versenken« konnte[108]. Die »stehenden Bilder«, die in der spätmittelalterlichen Fest- und Theaterinszenierung so beliebt wurden, sind eine Art Parallele.

Das literarische Schema der *Meditationen* kombiniert also die detailreiche Nacherzählung des historischen Dramas mit der kontemplativen Naheinstellung auf einzelne Situationen, die so »arretiert« werden, daß sich sich der Empathie, der einfühlenden Teilnahme, anbieten. Hier ist der Vergleich mit dem gemalten Bild naheliegend, und für die Malerei ist das, was die Literatur praktizierte, z. B. in einem Traktat wie dem *Zardino de Oration* geradezu als Normaufgabe vorgeschrieben worden (S. 81). Für unser Argument ist festzuhalten, daß Texte wie die *Meditationen* eine Fülle von Mimik, Gestik und Wort der Protagonisten der Passion überliefern, ja es nicht bei dem äußeren Ausdruck des Schmerzes belassen, sondern auch die inneren Empfindungen der *dramatis personae* lebhaft ausmalen. Diese literarische Ausmalung lieferte dem Publikum einen Vorstellungshorizont und begründete eine Erwartungshaltung: auf beides reagierten die gemalten Bilder mit einer neuen »Sprachform«.

C. Der Import einer Ikone. Das Bild der Pietas

Die dichte Überlieferung der Imago Pietatis im Veneto hat uns bereits oben zu dem Schluß geführt, Venedig möchte das Einfallstor für den Import der östlichen Ikone gewesen (S. 67). Daran ist nichts Erstaunliches, wenn es eine Ikone war, die, wie wir ebenfalls dargelegt haben, der westlichen Bildgeschichte zugrunde liegt. Und doch ist die naheliegende Vermutung bisher noch nicht ausgesprochen worden. Sehen wir uns an, mit welchem Material sie sich verifizieren läßt.

Die venezianischen Tafelbilder in Torcello und in der Sammlung *Abb. 103*
Stoclet stammen beide noch aus dem 13. Jh.[109]. Die Miniaturmale- *Abb. 101*
rei, die wir bisher noch nicht konsultiert haben, stellt weitere Evidenz bereit. Die Reihe der erhaltenen Beispiele beginnt mit einem

108 Vgl. Kap. III Anm. 20.

109 Verzeichnis Nr. 33 und 6.

Missale in Cividale, das für das Patriarchat von Aquileia und wahrscheinlich für den Dom in Cividale selbst geschrieben wurde: die Ostertabellen setzen mit dem Jahr 1254 ein[110]. Das nächste Beispiel ist ein Wiener Psalter, der um 1260–1270 in einem Paduaner Atelier
Abb. 97 entstanden ist[111]. Ein venezianisches Breviar aus Spalato, datiert 1291, schließt sich an[112]. Aus der gleichen Zeit stammt die toskani-
Abb. 105 sche Handschrift Plut. XXV. 3 in Florenz, in der venezianische Einflüsse offenbar eine große Rolle spielten[113]. In keiner anderen Kunstlandschaft ist bisher eine solche Häufung von Beispielen des 13. Jh.s beobachtet worden.

Nehmen wir die Beispiele des 14. Jh.s hinzu, so ist auch in keiner anderen Kunstlandschaft ein ähnlicher Variantenreichtum in der Reproduktion einer offensichtlich östlichen Ikone anzutreffen, deren Identität als Bildformulierung dennoch bis in 15. Jh. nicht in Frage
Abb. 103 gestellt wird, auch dies eine weitere Besonderheit. Ob als Einzeltafel
Abb. 101 (Torcello), als Teil eines Diptychons (Stoclet), im Zentrum des Trip-
Abb. 12.11 tychons in Dordrecht und der Retabelverkleidung der Pala d'Oro in
Abb. 13 S. Marco, die auf ein östliches Ikonengebälk referiert – immer bleibt die »Mutterform« der Ikone kenntlich; auf dem Triptychon in Triest und in der erwähnten Handschrift in Florenz ist die Passionsfigur Nachbar der Schutzmantelmadonna bzw. der Veronica und also im Status diesen berühmten Ikonen gleichgestellt. In den Buchminiaturen erscheint sie bereits in einem sekundären Kontext. Man muß diese Beobachtung in anderer Weise ernst nehmen, als es bisher ge-

110 Verzeichnis Nr. 10; *Vetter* Abb. 99.

111 Verzeichnis Nr. 37; *Vetter* Abb. 100.

112 Verzeichnis Nr. 36. Eine eigenartige Handschrift, ein Taschenbuch in Form eines kleinen Blocks aus zusammengefalteten Pergamentfolien (c. 15,5 x 4 cm, geöffnet c. 15,5 x 16 cm), an einer Schmalseite gebunden und dort mit einem Griff versehen. Die Folien sind hinten mit römischen Zahlen signiert (I-XXXXI) und meist nur auf der zusammengefalteten Innenseite mehrspaltig beschrieben. Auf fol. I ein Monogramm, auf den Besitzer des MS bezogen, der offenbar auf fol. II zu Füßen Petri (?) dargestellt. Inhalt: Stundengebete u. ä. Auf fol. XXXIII die Imago Pietatis zwischen 2 Engeln. Das Bild sitzt zwischen den Ostertabellen (ab 1291) und Joh. 1.1, vielleicht um das Osterfest und die vorausgehende Passion zu bezeichnen. Nur 2 andere Faltbücher dieses Typus, darunter ein ähnlich altes aus dem Besitz eines italien. Notars (1283–84) sind bisher bekannt (s. *M. Garand*, in: Scriptorium 25, 1971, 18 ff.).

113 Verzeichnis Nr. 12. Vgl. Anm. 34.

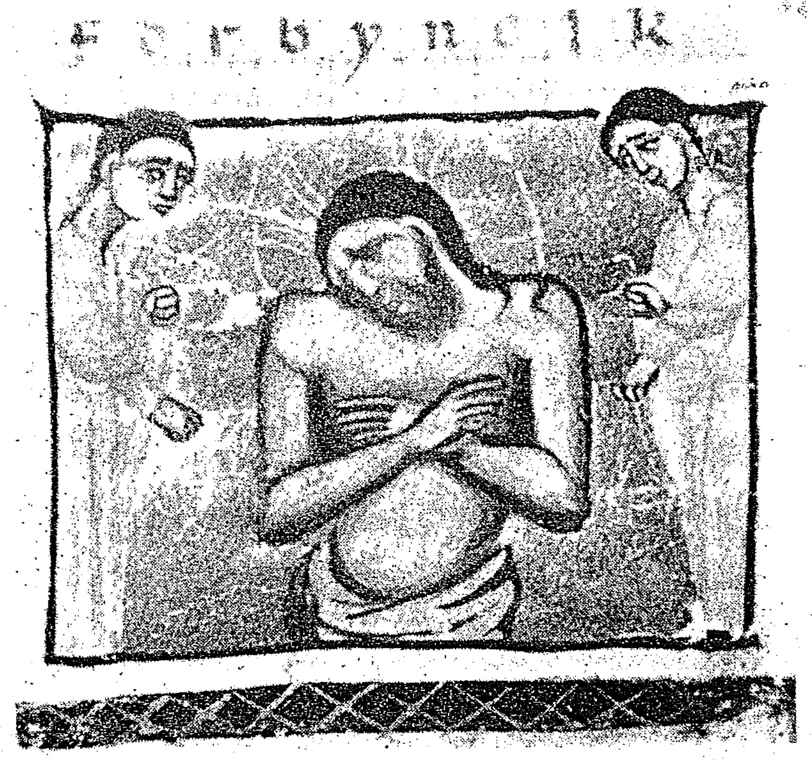


Abb. 97 Venedig, Mus. Correr. Brevier von Spalato, 1291 (nach Pallucchini).

schah: die Imago Pietatis ist nicht aus einer theologischen Konzeption »geboren«, wie manche einschlägigen Studien glauben machen, sondern als östliches Tafelbild in den Westen gelangt. Diese Erkenntnis ist für das Verständnis des Folgenden grundlegend und wird noch manche Bestätigung erfahren.

Die Rolle Venedigs schließt die Existenz anderer Importwege für unser Bild nicht aus. In der Weltchronik des Matthew Paris ist es um
1235, und wieder als Nachbar der Veronica, vielleicht erstmals be- Abb. 80
zeugt[114]. Nach der Mitte des 13. Jh.s wurde es auch in der Toscana heimisch[115], und die Grablegung Christi unter den Fresken des Klarissenkonvents S. Pietro in Vineis in Anagni bei Rom (ca. 1270) prä- Abb. 98

114 Vgl. Anm. 3.

115 Z. B. in der einstigen Tafel von Arezzo: E. B. Garrison, in: Burlington Magazine 1947, 211.

sentiert den Leichnam in einer so eigenartig abgeknickten Lage, daß der Oberkörper nur als Anspielung auf die Ikone verstanden werden kann[116]. Auch nordalpine Zeugnisse sind vereinzelt aus dem 13. Jh. überliefert, doch ist ihre Datierung unsicher und ihre Bindung an die Ikone für die Folgegeschichte nicht von Dauer, weil sich dort andere Vorstellungen durchsetzen. Nur am böhmischen Hof Karls IV.
8 (1347–1378) wurde unter massivem Einfluß italienischer Kunst und infolge des besonderen Interesse am Tafelbild die italienische Produktion wichtig, ja sogar in einzelnen Exemplaren, wie dem Diptychon
33 Tommaso da Modenas in Karlstein, importiert[117]. In Paris und
34 an den Höfen der Herzöge von Burgund und des Berry ist die *Pitié-de-Nostre-Seigneur* in Diptychon- und Triptychonform, auch auf dem Altar, heimisch geworden, wohl vermittelt über den Papsthof in Avignon[118]. Aber das ist erst in der zweiten Hälfte des 14. Jh.s geschehen. Kehren wir ins 13. Jh. zurück!

Natürlich stellt sich die Frage, warum die Imago Pietatis so rasch verbreitet wurde. Die Antworten können nur Vorschläge dafür sein, in welchem Sinne man die Frage überhaupt diskutieren kann. Die eigentümlich aufgeheizte Passionsfrömmigkeit des 13. Jh.s mußte eigentlich jedes attraktives Passionsbild, das in Umlauf kam, will-
36 kommen heißen. Die vorhandenen Passionsbilder, das Tafelkreuz
23 und die skulpierte Kreuzabnahme, waren in der einmal gefundenen
24 Form bald veraltet. Ihre Ablösung durch die Imago Pietatis ist in einigen Fällen zu beweisen: deren dreifigurige Version mit Maria und Johannes führt sich als Alternative des Bildkreuzes ein (S. 270). Endlich machen die internen Merkmale des Bildes die Attraktivität für das Publikum zumindest verständlich. Der Nahausschnitt mit der physiognomischen Deutlichkeit und aktivierten Leidensschilderung qualifiziert das Bildnis zu einer Funktionsform, die die Passionsmeditation geradezu symbolisierte (S. 68).

Funktion ist hier nicht als Bindung an einen Inhalt oder eine praktische Verwendung aufgefaßt, sondern als Sprachform, in der sich die Passionsmeditation ausdrücken ließ; als eine kulturelle Vermittlungsaufgabe, die semantisch wenig festgelegt war und entsprechend viel Spielraum für Identifikationen bot. Das Bildnisschema, in dem wir die Funktionsform erkennen, ist im 13. Jh. ohnehin so aktuell, daß die rasche Popularität der Imago Pietatis vor allem im Privatbild kaum überrascht.

Aber es bleibt der Einwand möglich, die Imago Pietatis könne einen Inhalt vermittelt haben, der im Bildrepertoir noch unbesetzt war, z. B. den eucharistischen Christus. Die Evidenz des erhaltenen Materials spricht jedoch dagegen. Tafelbilder lassen die zugrundegelegte Deutung seltener erkennen als Miniaturen, die durch den Begleit-Text auf eine Deutung festgelegt werden. Die Miniaturen des 13. Jh.s machen nur deutlich, daß im Verständnis des Bildes kein Konsens bestand. So viele Beispiele, so viele Deutungen.

In dem genannten Missale in Cividale steht das Bild vor dem Kanon,

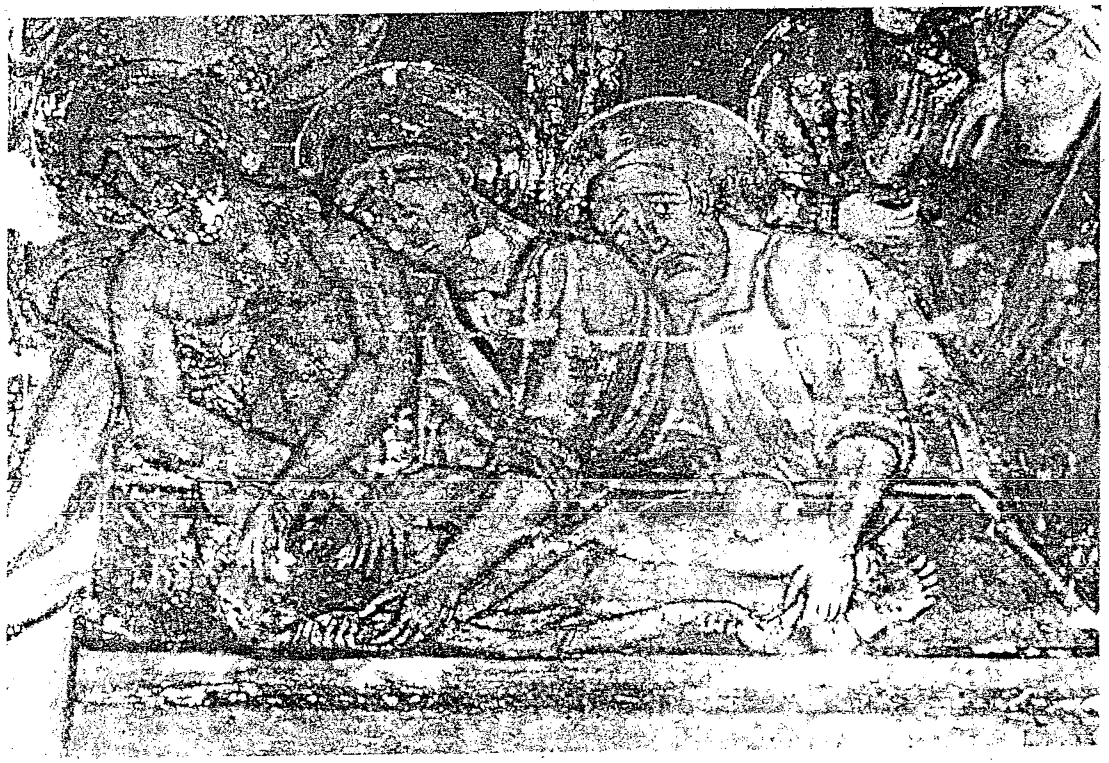


Abb. 98 Anagni, S. Pietro in Vineis. Grablegung 13. Jh.

---

116 Ich verdanke ein Foto Herrn D. Blume. Eine Bonner Diss. von M. Hunold beschäftigt sich mit diesem interessanten Freskenzyklus.
117 Kap. II Anm. 4.
118 *Meiss*, op. cit. (wie Kap. IV Anm. 15) 61 ff. und 122 ff.

der eigentlichen Opfermesse: in diesem liturgischen Kontext ist es ein Symbol des eucharistischen Opfers[110]. Das ist es auch auf der Patene von Werben[119]. In einem mittelitalienischen Choralbuch, aus dem die Mailänder Sammlung Hoepli ein Einzelblatt erwarb, Abb. 99 schmückt es den Introitus der Ostermesse: *Resurrexi* ... (Auferstanden bin ich ...). Der beigefügte Sarkophag, wohl eine ad-hoc-Erweiterung der Figur, unterstützt die Intention, den Auferstandenen darzustellen, der in der Begräbnispose *esce dal munimento*[120]. In der Wiener Handschrift aus Padua finden wir die Ikonenfigur, diesmal mit beigefügtem Kreuz und blutenden Spuren der Geißelung, im Initial des Psalteranfangs: *Beatus Vir*, kombiniert mit dem harfenspielenden Psalterautor David, ebenso wie in einem aus Hildesheim stammenden Psalter von ca. 1270 in München[121]. Ihr Sinn wird durch Ps. 1 vermittelt, der von dem Gerechten spricht, der auf Gottes Wegen wandelt. Zugleich löst die Figur als Titelbild des Psalters insgesamt den traditionellen Salvator ab, wie auf dem Tafelkreuz der Christus patiens den Christus triumphans. In diesem »Paradigmen-Wechsel« kommt vielleicht eine Präferenz für eine andere Auffassung Christi zum Ausdruck. Wahrscheinlich wurde der Wiener Psalter von einem Dominikaner für ein Mitglied des Damenstifts Hallthal in Tirol geschrieben; der Psalter war als Andachtsbuch, übrigens gerade auch in der Hand des Laien, der Ort, an dem das Privatbild zum Zuge kam. In dem genannten Breviar von Spalato lernen wir einen weiteren Kontext kennen (Osterfest) und wieder einen anderen in einem Breslauer Codex, in dem das Bild am Beginn der Allerheiligenlitanei die Bitte um Gottes Erbarmen entgegennimmt[122].

Abb. 38 In dem mehrfach genannten Codex Plut. XXV. 3 in Florenz (1291–1300) ist die Imago Pietatis Illustration eines ps. bernhardinischen Texts der Passionsmystik, der sich auf die legendäre Umar-

119 *Vetter* Abb. 102.

120 Kap. I Anm. 43 zu dieser Bezeichnung. Zum Choralbuch-Blatt Verzeichnis Nr. 21.

121 Vgl. Verzeichnis Nr. 37 (Wien) sowie *G. Leidinger*, Meisterwerke der Buchmalerei (München 1920) Taf. 21 und *W. Mersmann*, Der Schmerzensmann (Düsseldorf 1952) XXXIII und Abb. 5 zum Clm. 23094 in München.

122 Vgl. Anm. 112 und *Vetter* 370 Abb. 103 zum Cod. I Q 233, fol. 145v der Breslauer Univ. Bibl. (aus dem dortigen Klarenkloster, um 1280).

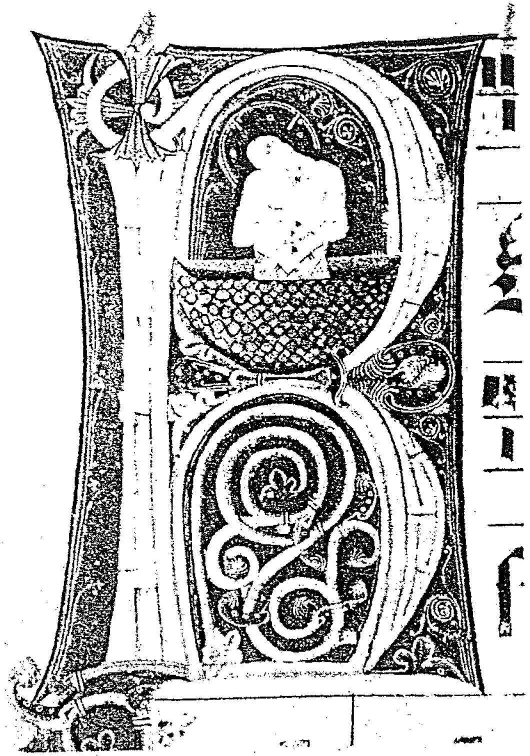


Abb. 99 Ehem. Mailand, Samml. Hoepli. Folio eines Choralbuchs (nach Toesca).

mung Bernhards durch den Crucifixus beruft: »Mit welch heftiger Umarmung hast Du mich umschloßen, guter Jesus, als das Blut aus Deiner Seite trat ... Was hast Du gemacht, daß Du so leiden mußtest. Sicher bin ich die Ursache Deines Leidens ...«[123]. Ein locus classicus der Passionsmeditation also, der hier auf das Ikonenbildnis bezogen wird, das der dialogischen Compassio als Andachtsbild dient. Die Identifikation der Figur mit dem vom Kreuz abgelösten, zur Umarmung bereiten Crucifixus, macht es später möglich, den Gestus der Umarmung aus der Kreuzabnahme zu entlehnen (S. 118). In der Miniatur bereitet das unterlegte Verständnis diese Veränderung der Figur vor. Am Ende der Handschrift erscheint die Figur wie- Abb. 105
der, und zwar als Ikone auf Pergament: in der Haltung der vor der

123 Zum Cod. vgl. Anm. 34. Zu Bild und Gebet auf fol. 183v *Vetter*, Iconografia 212 ff. und *Vetter* 197 ff. Zur Legende der Umarmung Bernhards vgl. Kap. IV Anm. 21.

Brust gekreuzten Arme ähnelt sie dem venezianischen Tafelbild der Sammlung Stoclet, aber die heftig blutenden Wunden sind eine Zutat, die eigens zur Kontemplation der Wundmale Christi einlädt.
b. 31 Mit dem Berliner Kanzelpult Giovanni Pisanos, das schon einmal analysiert wurde (S. 105), überschreiten wir die Grenze zum frühen 14. Jh.[124]. Seine Besonderheit besteht darin, daß die Imago Pietatis hier dem Publikum in einem Leichentuch gezeigt wird, das zwei Engel vorweisen. Der Widerspruch zwischen der Vorweisung der Grabtücher, die in den Kontext des Osterspiels gehört, und der Darstellung des begrabenen Christus, die in den Kontext der Passion gehört, war, wie wir sahen, vielleicht in einem »sakramentalen Realismus« (Schrade) aufgehoben: die Identifizierung der Bildfigur mit der Hostie, die ebenfalls an Ostern aus dem Grabe erhoben wurde, verhindert einen Widerspruch zwischen Tod und Leben, der in der eucharistischen Realität gar nicht zum Tragen kommt. Das Verständnis der Imago Pietatis als Bild des *Corpus Domini* ist seit dem 14. Jh. so oft belegt, daß es unsinnig wäre, es für das 13. Jh. in Abrede zu stellen. Aber die sakramentale Deutung darf weder generalisiert noch in unserem Fall isoliert werden. Sie schließt andere oder ergänzende Deutungen nicht aus.

Wenn man z. B. die Vorzeigung der Grabtücher als Beweis der Realität von Christi Tod versteht, ist unsere Figur eine semantische Präzision, die das *Tuch* auf die Bedeutung des *Grab*tuchs festlegt. Dazu würde der klagende Ausdruck der Zeige-Engel passen. Aber die »objektive Zeigegebärde« der Engel, wie A. Roeder sie nennt, war primär im Osterspiel beheimatet und hatte dort »Evidenzcharakter« für die Auferstehung[125]. Vielleicht war im Bild der eine mit dem anderen Aspekt so ineins gesetzt, wie es einem Text unmöglich war.

Eine wiederum andere Lesart bietet sich auf einem verwandten, aus
100 dem gleichen Atelier stammenden Kanzelpult der Domkanzel in

124 Verzeichnis Nr. 2. Ausführlich *Bacci* 105 ff. (zur Rekonstruktion), *Schrade* 176 f. (zum Opfersymbolismus), *Braunfels* 321 ff. und *Jaszai* 22 ff. und 29 ff. (Ikonographie): Lit.hinweise ebenda. Das Berliner Pult (Inv. 32) ebenso wie das Adlerpult im Metrop. Mus. (als Epistellesepult), scheint von Giov. Pisanos Kanzel in S. Andrea zu Pistoia zu stammen. Es wurde 1881 in Pisa erworben.

125 *Roeder*, op. cit. (wie Anm. 85) 45 ff.

Pisa an[126]. Wieder wird der Passions-Christus im Tuch präsentiert, aber er ist von Figuren auferstehender Toter umgeben. Die Nebenfiguren bestätigen die Auferstehung auch als Bildsinn der Christusfigur. Deutet man sie aber aus den beiden Situationen, in denen das

126 Verzeichnis Nr. 29. s. besonders *R. Papini*, Pisa. Catalogo delle cose d'arte ser. I Fasc. II, P. II 148 f. Nr. 278; *P. Bacci*, La ricostruzione del pergamo di G. Pisano nel duomo di Pisa (Mailand 1926) 105 ff. und *E. Carli*, Il pergamo del duomo di Pisa (P. 1975) 32 und Taf. 101. Gleiche Maße wie das Pisaner Adlerpult.

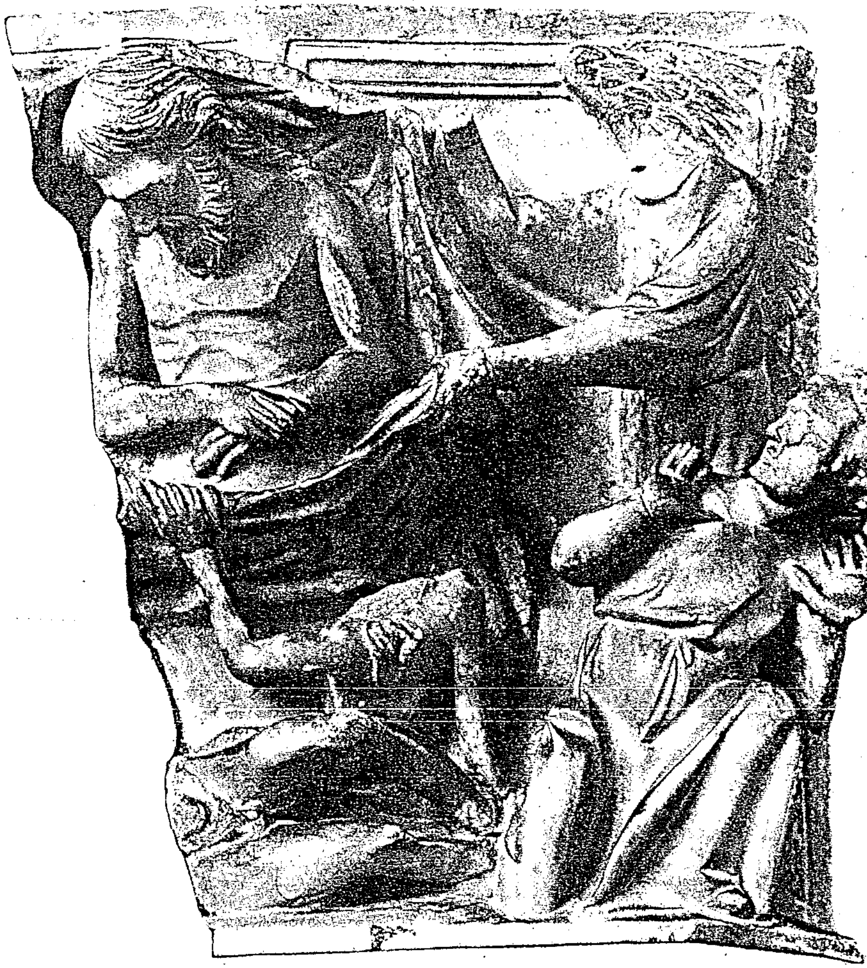


Abb. 100 Pisa, Dom. Kanzelpult des Giov. Pisano.

Neue Testament von einer Auferstehung der Toten weiß, so sind sie entweder an Christi Kreuzestod oder an sein Weltgericht gebunden: im einen Fall identifizieren sie die Christusfigur als Crucifixus, im anderen Fall als »Zeichen des Menschensohns«, das vor dem kommenden Richter aufscheinen wird. Beide Deutungen dürfen auch für das Berliner Relief gelten.
Es kommt darauf an, die Polyvalenz des semantischen Angebots zu sehen, das unsere Bildfigur auf den beiden Kanzelpulten macht. Vergleichbare Bildmotive auf früheren Kanzelpulten im pisanischen Raum zeigen zweimal Christus in der Aureole, die von Engeln getragen wird[127]. Vor diesem Hintergrund gesehen, scheint eine jüngere die ältere Epiphanieformel abzulösen: der Passionschristus in seinem menschlichen Leiden den Christus in seinem Gottesglanz abzulösen. Der Vorgang erinnert an den entsprechenden Auffassungswandel auf dem Tafelkreuz, der dort zeitlich schon weiter zurückliegt.
Abb. 31 Das Berliner Relief legt nun größten Wert auf die Halbfigurigkeit Christi, obwohl für eine Ganzfigur Platz gewesen wäre. Es identifiziert also die Ikonenform als eine privilegierte Bildgestalt, die es hier reproduziert. Man könnte sagen, das Relief kommentiere sie gleichsam durch das Motiv der Engel mit dem Grabtuch, wie es sein Pendant in Pisa durch die auferstehenden Toten tut. Der Kommentar würde dann eine semantische Hilfestellung bieten, ohne jedoch das Bild auf ein enges Verständnis festzulegen. Er wäre dann ein Einführungs- oder Assimilationsmotiv, mit dem sich der nächste Abschnitt beschäftigt.
Die Aktualität der Ikonenfigur, so können wir schließen, kann mit deren inhaltlicher Deutung nicht befriedigend erklärt werden. Das liegt auch daran, daß die möglichen Deutungen einander nicht nur nicht ausschließen, sondern einander sogar nach sich ziehen. Über den Zusammenhang zwischen Passions- und eucharistischer Thematik haben wir bereits gehandelt, auch über die Verspätung des Fronleichnamkults in Italien, der zwar die Bildgeschichte im Norden prägte, aber in Italien erst im 14. Jh. wichtig wurde (S. 127 f.). Die Grenzen zwischen dem Passionsopfer und seiner liturgischen Wie-

127 Vgl. das Lesepult der Kanzel aus S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoia und ein Fragment im Camposanto in Pisa (*Papini*, op. cit., wie Anm. 126, II Nr. 277).

derholung waren a priori unscharf. Wir dürfen keine Alternativen sehen, wo keine angelegt waren.

Wenn keine Festlegung auf eine bestimmte Deutung beabsichtigt war, war das Identifikationsangebot, das die Passionsfigur machte, proportional dem theologischen und mystischen Vorstellungsinhalt, der in sie investiert war. Was das »Bild des Erbarmens« einen Betrachter empfinden ließ, kann nur aus dem Fundus des damals aktuellen Passionsverständnises rekonstruiert werden. Seine Beschreibungen als »Erbarmen des Herrn« oder »Form der Pietas« machen uns mit zwei Begriffen bekannt, die bereits im Œuvre Bernhards von Clairvaux prägnant definiert sind. Wir wollen sie im Folgenden kurz skizzieren und dabei auch den Kontext untersuchen, in dem Bernhard vom Tode Christi spricht.
Pietas ist für Bernhard zunächst Frömmigkeit, die z. B. Magdalena erfüllt, als sie die Füße des *magister pietatis* salbt[128]. In einer Rede vor den Templern nennt Bernhard das Grab Christi den heiligsten Schatz der Christenheit, denn »die Erinnerung an seinen Tod stimmt mehr zur Frömmigkeit« als jene an Christi Leben[129]. Der Besitz von Christi Grab, das Ziel der Kreuzfahrer, wurde nach dessen erneutem Verlust vor allem im 13. Jh. ein stets präsentes Postulat, das der Bildfigur des begrabenen Christus möglicherweise eine hohe Aktualität einbrachte. In den Statuten einer Bologneser Bruderschaft wird noch im 14. Jh. ein Standard-Gebet vorgeschrieben »für das Grab des Herrn . . ., das Gott den Christen zurückgeben möge«[130].
Pietas ist sodann Opfergesinnung und Treueverhältnis Christi sowie Gnade Gottes, die durch Chistus verdient und dem Menschen gewährt wird, der kein Recht auf sie hat, aber ein Recht durch Frömmigkeit erwerben kann. Der Opferakt Christi, ein Akt der Pietas, geschieht nach Gottes Willen und löst den Gnadenakt aus, der dem Menschen Erlösung gewährt[131]. Bernhard faßt den Tod Christi in ein

128 *Bernhard*, De pretioso unguento pietatis (PL 183, 831).
129 Idem. Liber ad milites templi cap. XI: De sepulcro (PL 182, 932).
130 Zu diesen Statuten vgl. Kap. III Anm. 8. Der entsprechende Passus auf fol. 38 des MS 52 (Fondo Osped. 3) des Archiginnasio, Bologna.
131 PL 182 (vgl. Anm. 129) 932 f. Vgl. auch PL 183, 621, wo von der *caritas* Gottes die Rede ist, und zugleich von seiner *pietas*, die sich in nichts so deutlich kundtue wie im Mysterium seiner Inkarnation.

bekanntes theologisches Schema, wenn er ihn als »Tod meines Todes« bezeichnet, den Christus erlitten habe, »damit ich leben sollte«[132]. Aber der Tod der Schuldigen ist durch den Tod eines Unschuldigen besiegt worden. Wie kann das die göttliche Gerechtigkeit zulassen? Die Antwort lautet, hier sei die Gerechtigkeit Gottes von dem positiven Gegenprinzip, der Barmherzigkeit Gottes, aufgewogen worden[133]. In einer Schrift Jacopo Passavantis aus der Mitte des 14. Jahrhunderts enthält das Plädoyer Mariens beim Weltgericht die Bitte, der Richter möge Gnade vor Recht ergehen lassen oder, in Passavantis Worten, »die Furchtbarkeit seiner Gerechtigkeit *(giustizia)* mit der Sanftheit seiner Gnade *(pietà)* mildern«[134]. Nach Bernhard ist der Tod des Menschen weiterhin nötig, weil er, wie bei Dante auch die Hölle, von Gottes Gerechtigkeit eingerichtet wurde, aber von Gottes Gnade oder Erbarmen aufgehoben werden kann[135]. In der hier entworfenen Polarität göttlicher Weltordnung konnte die Imago Pietatis als Garantfigur der Begnadigung, wie die Gestalt des Richters als Drohfigur der Bestrafung, erfahren werden. Es ist evident, welche Bedeutung die Bildfigur aus dieser Perspektive gewinnen mußte, die die Furcht vor dem Jenseits entwarf. Wir werden diesen Zusammenhang unten noch genauer verfolgen, wenn von den Beschreibungen und Beschriftungen des Bildes die Rede ist (S. 281).

132 PL 182 (vgl. Anm. 129) 936.

133 PL 182 (vgl. Anm. 129) 934 *(Sed quae, inquis, iustitia est, ut innocens moriatur pro impio? Non est iustitia sed misericordia).*

134 *Jacopo Passavanti,* Lo specchio della vera penitenza (ed. Florenz 1725) 52 f.: die Gottesmutter warf sich, mit vor der Brust gekreuzten Händen vor dem Richter nieder und bat ihn *pietosamente che dovesse il rigore della sua giustizia temperare colla benignità della sua misericordia.* Bei *Passavanti* 42 ff. (Cap. IV) ausführlich zur Definition der *Misericordia* Gottes (dort 45 f. auch eine bildhafte Beschreibung der Imago Pietatis: *il sangue suo grida e proffera misericordia e pietade: il lato aperto vi mostra amore di cuore . . . le braccia aperte, il capo chino vi trae a pace . . .* Die Spannung zwischen Recht und Begnadigung (dazu *H. Friedrich,* Die Rechtsmetaphysik in Dantes Göttlicher Komödie, Frankfurt 1942, 145 ff.) hat das Denken des 13. und 14. Jh.s sehr beschäftigt. Vgl. auch eine Predigt des Jacopone da Todi (*d'Ancona* I, 124 ff.), der das Bild des Streits zwischen den himmlischen Tugenden Misericordia und Pax mit Veritas und Justitia aus Ps. Bernhards Planctus (dazu Anm. 68) aufgenommen haben soll.

135 PL 182 (vgl. Anm. 129) 937.

Der Konnex zwischen Passion und Sakrament, das der Gläubige als Speise empfangen soll, liefert Bernhard einen dritten Aspekt für die Kontemplation der Opferfigur Christi, die täglich »in demütiger Erscheinung« auf den Altar herabsteigt und sich dort aufs neue zum Opfer erniedrigt, das der Gläubige als Opferbrot ißt[136]. Auch hier ist ein Vorstellungsschema entworfen, das über das Mittelalter hinaus an Aktualität ständig zunahm. Es verlangte gleichsam nach einem Bildsymbol. Die Hostie machte die sogenannte »Realpräsenz« des Passionschristus im Sakrament erfahrbar, besaß aber ein Defizit an Anschaulichkeit, die in der Brotgestalt zu kurz kam. Das Bild konnte dem Brot Anschaulichkeit, das Brot dem Bild Realität zuführen.
Die theologischen Positionen Berhards klassifizieren Vorstellungsinhalte, aus denen das Bild von Gottes Pietas, veranschaulicht als Bild des geopferten Christus, seine eigentümliche Aktualität gewann. Sie bestätigen auch die Komplexität des semantischen Potentials, das für die östliche Ikonenfigur im Westen bereit lag (vgl. auch Einleitung S. 14).

E. Vom Tafelkreuz zur Imago Pietatis. Funktionswandel und Assimilation

Im Umkreis der Bettelorden ist die Rezeption der Passionsikone in Italien sowohl vorbereitet wie auch vollzogen worden. Hier fand die Ikone einen Wegbereiter, dessen Funktionen als Andachtsbild sie übernehmen konnte: den Crucifixus des gemalten Tafelkreuzes. Die besondere Beziehung zwischen Crucifixus und Imago Pietatis läßt sich auf drei verschiedenen Wegen ermitteln, die diachronisch angelegt sind.
Frühe Diptychen, die den Crucifixus mit dem Passionsbildnis austauschen, liefern uns das erste Untersuchungsmodell. Zwei Werke, die bereits mehrfach zu Wort kamen, lassen die Tendenz zur Ausbildung eines symmetrischen Doppelbildnisses von Christus- und Marienikone erkennen. In beiden Fällen gelten die formalen Korrekturen der Kreuzigung und nicht dem Marienbildnis, das seine Gestalt

136 Tractatus de corpore Domini (PL 182, 1149 ff.). Vgl. dazu Kap. IV Anm. 6 und 10.

Abb. 2 behielt. Das sienesische Diptychon in London/Budapest gleicht sogar den Bildrahmen der Kreuzigung jenem der Marientafel an, die andererseits aus Gründen formaler und semantischer Symmetrie die Klageengel der Kreuzigung übernimmt und dadurch zur Passions-
Abb. 4 madonna umgedeutet wird. Aus der Kreuzigung »wird der Protagonist isoliert und zu einer *imago* umgeformt«, die der *imago* Mariens gleicht«[137]. In dem Konflikt zwischen dem Schema einer Kreuzigungsszene und der Objektform eines Tafelkreuzes«, das hier Pate gestanden hat, »wird das Problem sichtbar, neue Funktionen des Bildes in einem neuen Medium sprachlich auszudrücken« (S. 31).

bb. 81 Eine ähnliche Interpolation beobachten wir auf der lucchesischen Doppeltafel in den Uffizien; der Crucifixus wird hier durch sein Größenverhältnis isoliert, wobei wieder das Tafelkreuz motivisch Hilfe leistet[138]. Die Partnerschaft von Christus und Maria wird dabei so anschaulich, daß sie nicht nur gedanklich aus einer Kreuzigungsszene induziert werden muß. Aber es ist immer noch eine Partnerschaft von formal heterogenen und nur funktional homogenen Bildern. Die Aufgabe, die sich hier abzeichnet, wurde erst lösbar, wenn man neben das vorhandene Bildnis Mariens ein zweites Bildnis, den Passionschristus darstellend, setzte. Und so geschah es auch.

b. 10 Ein sienesisches Diptychon aus dem Umkreis des Barna da Siena im Museo Horne in Florenz stellt zwischen zwei Halbfiguren eine Gleichung her, die syntaktisch und semantisch komplett ist[139]. Verglei-
bb. 2 chen wir es mit dem Diptychon London/Budapest, so liegt der Unterschied darin, daß der Crucifixus mit der Imago Pietatis ausgetauscht, die Maria Eleusa aber beibehalten ist. Neu ist, daß die Eleusa über das Kind, das sie liebkost, hinweg auf den toten Sohn blickt; sie drückt in diesem Blick die Prolepsis der Passion aus und stellt eine innere Beziehung zwischen den beiden Tafeln her.

bb. 8 Eine ähnliche Abfolge von Diptychon mit Kreuzigung und Diptychon mit Imago Pietatis ließ sich auch für den venezianischen Stammbaum des böhmischen Diptychons in Karlsruhe rekonstru-

---

137 Vgl. Kap. I, S. 30.
138 Vgl. S. 204 und Anm. 8.
139 Verzeichnis Nr. 14.

ieren[140]: hier ist es die Maria Pelagonitissa, die als konstant bleibendes Element die Metamorphosen der Doppeltafel anzeigt. Man könnte also einen solchen Prozeß in folgendes Schema bringen, das natürlich nur ein aus dem Material induziertes Deutungsmodell sein kann: das Passionsdiptychon wurde ein erstes Mal umgerüstet, als man die Kreuzigung dem Tafelkreuz assimilierte, und zum zweiten Mal verändert, als man sie mit dem Passionsbildnis austauschte. Das Passionsbildnis entsprach dem Ideal, das man im Auge hatte.
Auf einem westlichen Diptychon ist es erstmals durch die venezia- Abb. 101
nische Diptychonhälfte der Sammlung Stoclet bezeugt[141]. Hier haben wir es offenbar mit der Replik einer byzantinischen Doppeltafel Abb. 102
zu tun[142]. In der Ablösung der Kreuzigung durch die Imago Pietatis wiederholt sich unter anderen Vorzeichen, was im 12. Jh. in Byzanz geschehen war: die Entstehung eines Bildnispaares, das nun aber nicht mehr der Liturgie diente.

Die inhaltliche Gleichsetzung von Crucifixus und Imago Pietatis wird in den Metamorphosen der frühen Diptychen evident. Die semantische Rückbindung der Imago Pietatis an das Tafelkreuz ist essentiell, um ihre Rezeption zu verstehen. Kleinformatige Tafelkreuze des 13. Jh.s waren bereits Kontemplationsbilder geworden, die auf einen Nebenaltar oder in eine Privatkapelle abgewandert waren. Die lange Gebetsinschrift auf dem Londoner Tafelkreuz des umbrischen »Franziskusmeisters« (H. ca. 60 cm), die von einem Betrachter in Bildnähe gelesen werden will, bestätigt die Verwendung als Andachtsbild, die die Imago Pietatis von dem Tafelkreuz (Kreuzigung) übernehmen konnte[143].

Einen zweiten Untersuchungsweg eröffnet eine venezianische Tafel des 13. Jh.s in Torcello (41 x 43 cm)[144]. Sie ergänzt die byzantinische Abb. 103

---

140 Kap. II.
141 Verzeichnis Nr. 6. Vgl. zur ursprünglichen Funktion als Diptychonhälfte (Scharnierspuren an der linken Rahmenleiste) *Kermer* Nr. 76.
142 Vgl. Moskau, Tretjakov-Galerie: *V. N. Antonova-N. E. Mneva*, Katalog drevnerusskoj zivopisi Gos. Tretjakovsk Gal. I (Moskau 1963) Nr. 337 Abb. 256. Dies serbische Exemplar (14. Jh.) vertritt den Typus der Vorlage.
143 *Garrison* Nr. 462 (Damals noch Coll. Stoclet). Lesbar: *Ecce hic est Christus Jesus Rex Judeorum . . . Serv . . . salus nostre . . . pro nobis pendevit in ligno.*
144 *Verzeichnis Nr. 33.*



Abb. 101 Brüssel, Samml. Stoclet, Venezian. Diptychonhälfte 13. Jh.

Ikonengestalt des Passionschristus nach dem Muster des Tafelkreuzes. Die Begleitfiguren der Kreuzigung werden dem Christusbildnis in ähnlichem Größenverhältnis und in ähnlicher Position zugeordnet, wie es auf Tafelkreuzen üblich war. Besonders im umbrischen Bereich war es noch im späteren 13. Jh. Usus, Maria und Johannes unter Christi Armen auf einer Tafelerweiterung des Kreuzes zu pla-

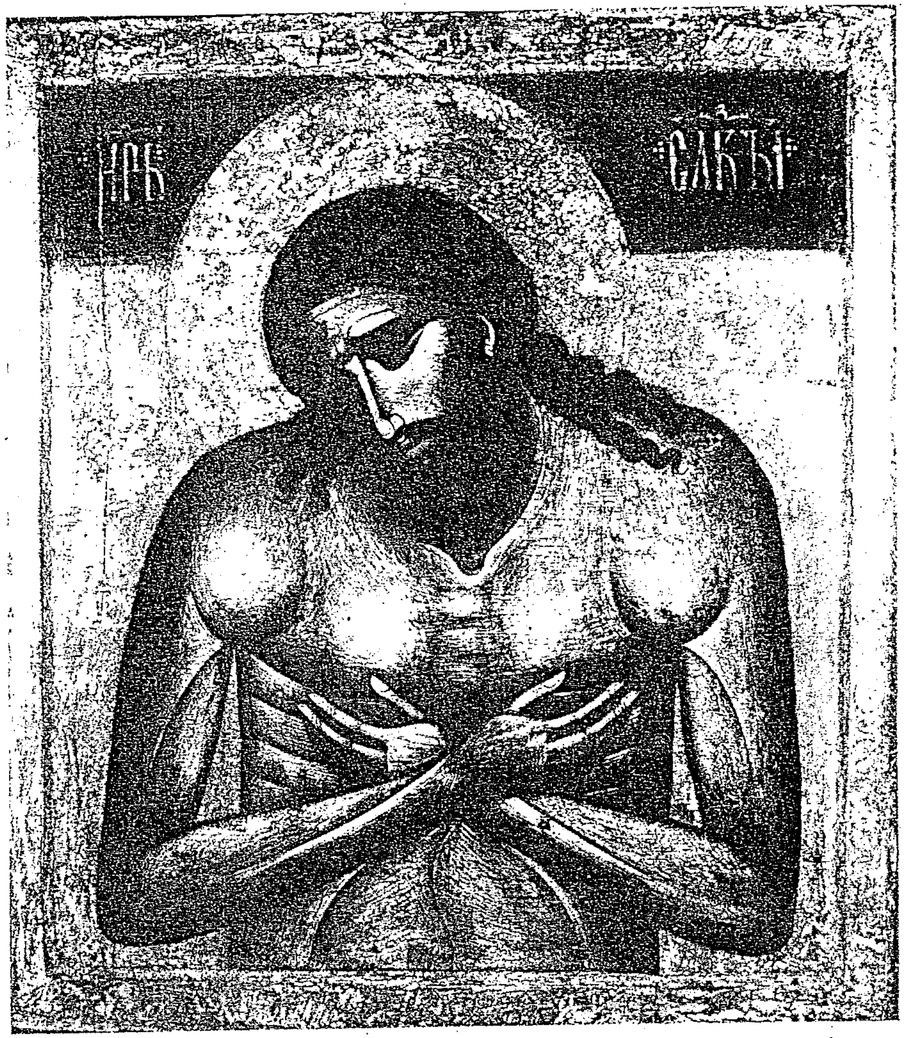


Abb. 102 Moskau, Tretjakov Gall. Südslaw. Ikone 14. Jh.

zieren: ein Exemplar im Museum von S. Francesco in Assisi, ein Werk des »Blue Crucifix Master«, mag als Beispiel genügen[145]. Auch im Veneto wird das Schema bekannt geblieben sein; der Gestus des Johannes weist in Torcello auf eine venezianische Bildtradition. Ein *Abb. 104*

145 *Garrison* Nr. 461.

venezianisches Retabel in Piave di Sacco wiederholt die Kombination von Torcello auf dem Giebel[146].

. 103 Auf der Tafel in Torcello wird die östliche Importikone in ein bekanntes Schema des Tafelkreuzes übertragen und in dieser »Übersetzung« beim Publikum eingeführt. Dabei spielt eine Rolle, daß die Tafel immer eine Einzeltafel war (s. das breitrechteckige Format)

146 *Pallucchini* Abb. 193.



Abb. 103 Torcello, Mus. Venezian. Tafel E. 13. Jh.

und wohl auch eine östliche Einzeltafel zum Vorbild hatte, aus dem sie die Klageengel zitiert. Als Einzeltafel war sie auf die semantische Ergänzung durch zwei Nebenfiguren mehr angewiesen als im Rahmen des Diptychons. Von dem östlichen Vorbild weichen die Farben der venezianischen Lokalschule ab. Das zeigt nicht nur die Verwendung von Schwarz, sondern vor allem der rote Fond, der in Byzanz nur für Außenseiten von Ikonen üblich war.

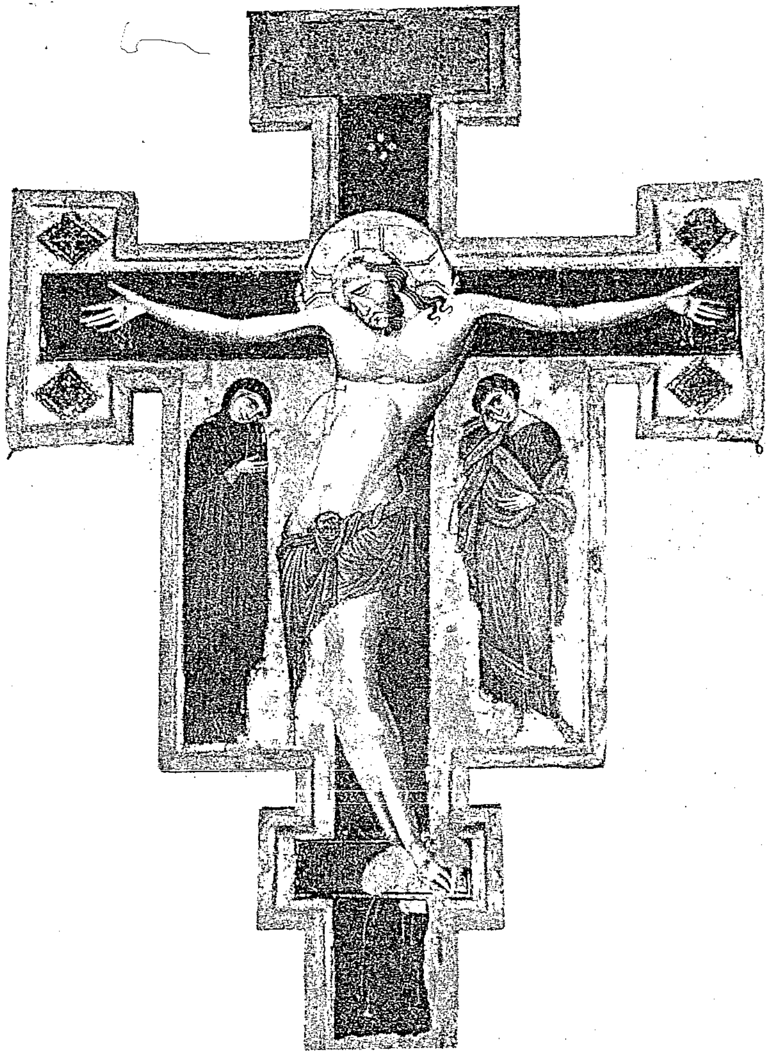


Abb. 104 Assisi, S. Francesco. Tafel des Meisters der Blue Crosses 13. Jh.

Gombrich hat einen Grundsatz in der Entwicklung des Sehens auf die Formel gebracht, Unbekanntes werde mit einem bekannten Schema klassifiziert[147]. Ein solcher Fall liegt hier vor, wenngleich auf einer anderen als der von Gombrich anvisierten Ebene: die östliche Bildnisikone wurde mit dem italienischen Schema des Tafelkreuzes klassifiziert. Dieser Vorgang bezeichnet einen Assimilationsprozeß, der nötig war, obwohl das östliche Passionsbildnis gleichsam das gewünschte Ideal bereits präsentierte. Aber die Lösung, die sich auf der Tafel in Torcello findet, blieb ein Sonderfall.
Erfolgreicher war die Assimilation an eine andere, von Giunta Pisano geprägte Variante des Tafelkreuzes[148]. Damit kommen wir zu einem dritten Untersuchungsmodell. Durch die Montage halbfiguriger Assistenzikonen hatte Giunta die Einheit der drei Personen der Kreuzigung auf eine originelle Weise veranschaulicht (S. 221). Auf dem Kreuz mit Assistenzikonen reduzierte er die Größendifferenz zwischen den drei Figuren, ohne daß die Solistenrolle des Crucifixus darunter litt. Man brauchte nur zwischen die beiden vorhandenen Assistenzikonen die Imago Pietatis als Hauptikone zu setzen, um ein Triptychon zu erhalten. Ich sehe das Triptychon als die wesentliche italienische Neubildung im Assimilationsprozeß des östlichen Passionsbildnisses an.
Natürlich ist das eine Deduktion und keine Schilderung dessen, was wirklich geschah. Aber die Deduktion erklärt, auf was die Neubildung hinauslief und was sie bedeutete, nämlich wieder eine Assimilation an ein bekanntes Bildschema des Tafelkreuzes. Das Ergebnis ist als selbständiges Triptychon selten geblieben, hat sich aber in größerem Kontext, z. B. auf dem Retabel in der Predella, bewährt. Ein frühes Beispiel ist Simone Martinis Polyptychon in Pisa (1320)[149]. Das Triptychon war am Ende des 13. Jh.s eine bekannte Erscheinungsform des Tafelbildes. Es lebte im Privat- und im Kultbild fort, als sich das komposite Altarretabel durchsetzte: das veneziani-

147 *E. H. Gombrich*, Art and Illusion (Princeton Univ. Press 1960, 1969³) 79 f. Vgl. dort auch 60 f. zur Erwartungshaltung und der kontrollierenden Beobachtung sowie 70 f. zum »principle of the adapted stereotype«, das mutatis mutandis auch auf unseren Fall anwendbar ist.
148 Vgl. Kap. VI C S. 220 und Anm. 39.
149 *Hager*, Abb. 163 und *van Os* Taf. 14c.



Abb. 105 Florenz, Laur. XXV. 3, f. 384 (Emilia 1293–1300).

sche Triptychon in Triest ist noch ein Nachzügler einer früheren Geschichte des Altarbildes[150]. Auf dem Retabel bekam die Trias mit der Imago Pietatis, die in diesem Kontext auf die Eucharistie verwies, einen Stammplatz in der Predella. Diese Konvention verhinderte, daß die Trias in das Zentrum von Altarbildern gelangte. *Abb. 35*
Der Imago Pietatis waren schon durch das Format, das die Halbfigur erreichen konnte, Grenzen der Entwicklung gesetzt. Als Gegenstand großformatiger Bildtafeln erscheint sie erst nach »Sprachwandlungen«, die nicht vor dem Trecento einsetzen. Im Dugento war sie ein

150 Verzeichnis Nr. 34.

Andachtsbild. Als ein solches ist sie im 14. Jh. auch für Konvente und Bruderschaften bezeugt. Entscheidend für ihre Geschichte war die Konstitution einer Trias von Halbfiguren, in deren Zentrum sie erschien. Die Assistenzfiguren, die sie flankieren, bilden als Mittlerfiguren zwischen Betrachter und Bild auch einen Kommentar, da sie aus der Kreuzigung stammen.

Ein frühes Beispiel der Imago Pietatis im Zentrum der neuen Ikonen-Trias ist ein toskanisches Fresko von ca. 1290 in Mosciano bei Florenz, das hier auf der südlichen Seitenwand der Saalkirche sitzt[151]. Die erhaltene der beiden Assistenzfiguren weist den Beschauer in der gleichen Weise auf Christus hin, wie es eine Generation später Simone Martinis Retabel für die Madonna vorführt: das frühe Fresko läßt sich also nach jüngeren Beispielen ergänzen. Es war dem Maler von Mosciano so wichtig, die Identität der Ikonen als Halbfiguren aufrechtzuerhalten, daß er einen Vorhang einführte, um ihre Präsenz zwischen den benachbarten Ganzfiguren zu rationalisieren. Man sollte meinen, er hätte die Trias als Triptychon gekannt.

Als Triptychon hat H. W. van Os das sogenannte Passions-Polyptychon des Simone Martini identifizieren können, aus dem die 1320 datierte Johannestafel in Birmingham stammt[152]. Der Klagegestus und die seitliche Blickwendung des Apostels lassen keine andere Erklärung zu. Das Triptychon Simones wird, wie das Format 34,5 x 24 cm der Johannestafel anzeigt, ein privates Andachtsbild gewesen sein. Ein Altarbild war aber ein um 1315 datierbares Polyptychon Segna da Buonaventuras, in dessen Zentrum, zwischen Maria und Johannes, Stubblebine eine Imago Pietatis annimmt[153].

Der wichtigste Neufund aus der Frühgeschichte der Imago Pietatis ist ein Triptychon, das H. W. van Os kürzlich publizierte; es befand sich als Leihgabe einer Privatsammlung von Den Haag eine Zeitlang

151 Verzeichnis Nr. 23: Mosciano S. Andrea. Innerhalb einer ganzfigurigen Reihe ist mit Leisten ein Feld abgegrenzt, in dem von der Trias noch die Torsen von Maria und Christus zu sehen sind. Unter diesen Halbfiguren ist die Wandfläche mit einem simulierten Vorhang bedeckt.

152 *Van Os* 71 und Taf. 14a: Birmingham, Barber Institute.

153 *J. H. Stubblebine*, Segna di Buonaventura and the image of the Man of Sorrows, in: Gesta 8. 2. 1969, 3 ff.



Abb. 106 Mosciano b. Florenz, Fresko E. 13. Jh.

im Museum von Dordrecht[154]. Wir müssen auf dieses Werk näher eingehen, weil es die Frage nach der italienischen Entstehung des Triptychons beantworten hilft. Die Schwierigkeit, den Maler zu bestimmen, liegt in der Mischung von venezianischen Elementen mit solchen der östlichen Ikonenmalerei, sowohl im technischen wie im stilkritischen Sinne. Ausschlaggebend scheinen mir die venezianischen Referenzen zu sein, die man nur im weiteren Einflußgebiet Venedigs, vielleicht an einem Ort der östlichen Adriaküste, erwar-

154 Verzeichnis Nr. 16.

ten darf[155]. Auf ein westliches Zentrum weist auch das Bild auf der Rückseite, das den Stifter der Tafel, einen Dominikaner, vor seinem
49 Ordensgründer darstellt. Die Mitteltafel führt das östliche Passionsbildnis in der frühen Variante mit abgeschnittenen Armen vor, die im Westen wenig bekannt wurde. Maria ist eine Klagefrau, doch rezipiert sie nicht den Typus des östlichen Diptychons (dazu s. S. 173), sondern schließt sich an entsprechende Marienfiguren aus Kreuzigungen der venezianischen Malerei an: das Motiv, wie sie den Mantel an die Wange hält, ist nur hier überliefert[156]. Auch Johannes steht in der venezianischen Bildtradition. Er erscheint nicht als der jugendliche Lieblingsjünger, sondern als der greise Evangelist, wie später in der gleichen Position neben der Imago Pietatis auf der Pala Feriale des Paolo Veneziano in S. Marco (1343–1345)[157]. Der Austausch des einen mit dem anderen Typus ist aus byzantinischer Sicht ein Mißverständnis, denn der greise Evangelist hatte seinen Platz im Apostelfries eines Ikonostas-Gebälks, wie er für die Pala Fe-
11 riale Vorbild wurde, aber nicht in einer Kreuzigung: der Klagegestus ist aber aus einer Kreuzigung zitiert.

Das Triptychon von Dordrecht, so meine ich, steht nicht in der byzantinischen Bildtradition, sondern ist die Replik eines venezianischen Triptychons, wenn auch vielleicht das Werk eines im Osten ansässigen Malers. Die Gesten von Maria und Johannes wirken als Zitate aus der Kreuzigung. Das ist für unser Argument wichtig. Das Triptychon mit der Imago Pietatis, das in Italien entwickelt wurde, bürgert die östliche Ikone im formalen und semantischen Sinne in einen Kontext ein, der dem italienischen Publikum vertraut war: semantisch deshalb, weil es die Imago Pietatis mit dem Crucifixus identifiziert, was immer dabei auch impliziert gewesen sein mag. Die Klagefiguren waren auf dem Tafelkreuz der Hauptfigur subordi-

155 Verwirrend ist die singuläre, selbst für den veneto-adriatischen Kunstkreis ungewöhnliche Verbindung von byzant. Maltechnik und z. T. westlichen Stilformen und Motiven. Innen- und Außenseiten sind gleichzeitig. Leider sind die Farben stark verändert zum Braun hin. Zur Beschreibung *van Os* passim: Ich danke van Os und dem Sammler in Den Haag für die Möglichkeit, das Werk zu sehen.

156 Vgl. *Pallucchini* Abb. 207, 210 und 226 sowie *M. Muraro*, Paolo da Venezia (1969) Abb. 11 und 13.

157 Verzeichnis Nr. 35. Vgl. besonders *Pallucchini* Abb. 99–101.



Abb. 107 Birmingham, Barber Inst. Fine Arts. Teil eines Triptychons des Simone Martini, 1320.

niert. Jetzt sind sie ihr koordiniert und in der Ablösung von einer Historie noch offener für neue Deutungen. In der Trias, die hier konstituiert war, wurde die Voraussetzung dafür geschaffen, ein Gruppenbild der Beweinung als bewegende *historia* zu inszenieren; diese Lösung war erst dem Trecento vorbehalten.

Auf drei Wegen haben wir die Referenz der Imago Pietatis auf Kreuzigung und Tafelkreuz untersucht. Die Gründe für die Rückbindung des Importbildes an einen vertrauten Kontext und an ein bekanntes Bildschema liegen auf der Hand, desgleichen die Vorteile, als Pendant des Marienbildnisses eine szenisch ungebundene Passions- *Abb. 89*
ikone zu gewinnen. Auch die skulpierte Kreuzabnahme wurde für

die Importikone wichtig: sie stellte im Gestus der weit geöffneten Arme, einem Gestus der Umarmung, ein Motiv bereit, von dem die Imago Pietatis ausgiebig Gebrauch machen sollte (S. 118).

In vielfacher Weise wurde die Ikonenfigur also an die italienische Bildtradition vermittelt. Sie brachte kein neues Thema, sondern eine neue Bildgestalt, die keineswegs für ein Andachtsbild im westlichen Sinne geschaffen war, aber sogleich in diesem Sinne verwendet wurde. Eine freie Interpretation des Ikonenschemas war nur
14 möglich, weil dieses nicht als authentische Bildreliquie tabuisiert war: das Gnadenbild von S. Croce in Rom ist ein später und erfolgloser Versuch in dieser Richtung[158]. Die Imago Pietatis war ein frühes Andachtsbild des gekreuzigten Passionschristus, den sie *in forma pietatis* zeigte[159]. Aber ihre Bildgestalt war aus der Ikonenmalerei importiert. Die Korrekturen an der Ikonengestalt sind Mittel zu deren semantischer Aneignung. Auf dem kompositen Altarretabel wurde die Ikone Bildzeichen der Eucharistie. Als Andachtsbild aber war sie auf keine Deutung festgelegt. Die Entstehung des Andachtsbilds war ein komplexer Vorgang. Die Voraussetzungen waren Andachtsübungen, die zu bildhaften Meditationen »vor dem inneren Auge« einluden. Gerade die Passionsfrömmigkeit hat ein solches Selbsttraining als Rollenhaltung des Mitleidens durch Miterleben = Anschauung begründet. Materielle Bilder sollten die inneren Bilder anregen. Die Andacht wurde zur Bildandacht. Die Bilder, die dabei verwendet wurden, waren aber nicht als Andachtsbilder geschaffen, sondern können als solche erst in einem funktionalen Sinne gelten. Erst im Laufe ihrer Verwendung produziert der Funktionswandel einen Formwandel, durch den die Bilder auch im formalen Sinne als Andachtsbilder zu bestimmen sind.

---

158 Verzeichnis Nr. 31 und Kap. I Anm. 41.

159 Kap. III Anm. 8.

VII Zusammenfassung

Versuche, wie sie die vorliegende Studie unternimmt, bewegen sich noch auf ungesichertem Terrain. Die Kunstgeschichte besitzt noch keinen Bezugsrahmen von Klassifikationen, wie ihn die moderne Literaturwissenschaft im Hinblick auf das Publikum der Literatur erarbeitet hat. So soll auch nicht behauptet werden, das hier skizzierte Funktionsmodell hätte seine abschließende Form erreicht, geschweige denn, daß es sich problemlos verallgemeinern ließe. Ein Mangel liegt sicher darin, daß das geplante Untersuchungsfeld einstweilen erst für die Zeit bis ca. 1300 bearbeitet wurde. Die Auffächerung in den Gebrauchsweisen des Bildtypus, der Gegenstand unserer Fallstudie ist, setzt erst mit dem 14. Jahrhundert voll ein. Die »Probe aufs Exempel« steht also für das 14. und 15. Jahrhundert noch aus. Doch nehmen die allgemeinen Erörterungen in Kap. III und IV bereits den ganzen Zeitraum bis zur Renaissance in den Blick.

Der Versuch, der hier unternommen wird, liegt wohl darin, ein bestimmtes Interpretationsmodell in der Analyse von Bildern mit einer historischen Darstellung zu verbinden und darauf anzuwenden. Die historische Darstellung legitimiert sich als Fallstudie und zugleich als Skizze einer Darstellung von Bildern, genauer der geschichtlichen Transformation der Gattung Tafelbild im Wandel des sozialen und kulturellen Umfelds. Das Tafelbild wird hier durch den Stoff der Passionsmeditation und den Grundtypus einer importierten Ikone vertreten. Die zeitliche Fortführung dieser historischen Skizze ist geplant (s. Vorwort).

Die Terminologie ist notwendigerweise eine moderne, weil es schließlich unsere Fragen sind, die wir an die historischen Werke richten. Wir wollen ja auch die Antworten nicht dem Mittelalter, sondern uns geben, wohlgemerkt in der Absicht, historische Bilder umfassend zu entschlüsseln, d. h. die Funktionsebene ihrer histori-

schen Form zu rekonstruieren. Fragen, die von diesem Ziel wegführen, haben nicht die gleiche Aufmerksamkeit erfahren. So war weder eine Dokumentation bestimmter Bildmotive (inklusive ihrer vollständigen Ableitung und Sinnbestimmung) noch eine Geschichte der Frömmigkeit im Spiegel der Kunst geplant. Dagegen will dieser Versuch zu einer Geschichte des frühen europäischen Tafelbildes beitragen, das sich auf dem Weg zum Kunstprodukt der Renaissance befindet.

Wer faktische Informationen für die Überlieferungsgeschichte der Imago Pietatis sucht, wird sie am ehesten in Kap. V und VI finden. Kap. V behandelt die Genese der Ikone, die als Importbild dann die Geschichte unseres Bildtypus begründete. Das Funktionsmodell, mit dem die Untersuchung geführt wurde, erwies sich hier als besonders fruchtbar. Die Bindung an die Passionsliturgie war in Byzanz so eng, daß sie nicht nur die Form, sondern auch die Existenz dieser Ikone zu erklären vermag. Solche Resultate ließen sich für das 13. Jahrhundert in Italien nicht erwarten, schon weil hier die Liturgie eine andere Rolle hatte und den Bildern andere Aufgaben zugewiesen wurden. In diesem Milieu haben Form und Funktion auf kompliziertere Weise interagiert als zuvor in Byzanz. Es ist Aufgabe des Kap. VI, die Rezeption der Importikone in den neuen Funktionsräumen, die das Dugento bereitstellte, zu rekonstruieren und zugleich den Assimilations- und Integrationsprozeß zu erhellen, dem das Bild jetzt unterworfen wurde. Dabei erhielt der Kontext der vorhandenen Passionsbilder in Kult, Predigt und religiösem Theater besonderes Gewicht, weil sich daran die aktuelle Dimension der zeitgenössischen Bildrezeption ablesen läßt, die auch das Importbild verändert hat.

Die Kap. I–IV sind grundsätzlichen Erwägungen eingeräumt. Sie entwerfen für die historische Darstellung eine Perspektive. Kap. I skizziert das Milieu für die Einbürgerung der Bildtafel und die Transformation ihrer Gestalt und ihrer kulturellen Aufgabe. Unter Bildtafel ist die selbständig präsentierte, gemalte Darstellung einer »Kultperson« verstanden. Die Beziehung zwischen offiziellen und privaten Kultübungen, zwischen Kirche und Laienwelt zeigt dabei eine Komplexität, die bisherige Erklärungsklischees in Frage stellt. Mit dem Begriff Existenzformen von Bildern ist nicht bloß ein Synonym für Gattungen gemeint, sondern ein zusätzlicher Hinweis auf Existenzbedingungen beabsichtigt, unter denen bestimmte Bildgattungen ihren »historischen Ort« erhielten.

Auf die Identifizierung des Bildtypus, an dem unsere Interpretation erprobt wird (Kap. II), folgt in Kap. III eine Diskussion der Frage, was sinnvollerweise unter einer Funktionsform verstanden werden kann. Dabei spielt das Konzept des sogenannten Andachtsbilds (übrigens ein historischer Begriff) eine Rolle. Es zeigt sich, daß die Interaktion von Form und Funktion komplexer und instabiler ist, als es gängige Klassifikationen wahrhaben wollen. Begriffe, die aus mittelalterlichen Bildlegitimationen der kirchlichen Lehre stammen, können daher nicht soviel ausrichten, wie man ihnen zugetraut hat. Das diachronische Profil, das in ihrer Systematik ausgespart blieb, muß in die Interpretation wieder eingeführt werden.

So verändert sich die Erzählweise eines narrativen Bilds in Übereinstimmung mit der Auffassung des biblischen Erzählstoffs, die sich in ihrem Wandel an zeitgenössischen Texten ablesen läßt. Das Verhältnis zwischen erzählendem und abbildenden Bild, die beide auf den gleichen Passionsstoff verpflichtet sind, muß neu bestimmt werden. Desgleichen das Verhältnis zwischen der Kultübung »Andacht«, die keineswegs nur eine private Angelegenheit war, und der ihr entsprechenden Bildkonvention des Andachtsbilds, das hier als »privilegierte Bildform« verstanden wird. Verschiedene Funktionen von einschlägigen Bildern lassen sich unterscheiden: die sozialpsychologische und zugleich kulturelle Funktion ganz allgemein, in der sich das Rezeptionsverhalten des Publikums spiegelt; die Zweckbindung an bestimmte Aufgaben, die sich aus der »Situation«, die man einem Bild zugewiesen hat, erhellen lassen; das spezifische Verhältnis zwischen dessen Form und Inhalt, das von vielen äußeren und inneren Impulsen gesteuert wurde.

Kap. IV versucht die Realität zu rekonstruieren, welche die Rhetorik des Bildes an den Betrachter vermittelt hat. Das Bild entwarf ja nur soviel Realität, wie der Betrachter in ihm wiedererkennen konnte. So gab die kirchliche Kulthandlung konkrete Regieanweisungen für das Erlebnis z. B. der sakramentalen Realität im Bild. In diesem fand der Betrachter gleichsam die »kultischen Gesten« der Liturgie wieder. Die Orientierungsfunktion der Bilder für den zeitgenössischen

Betrachter wird einsichtig. Bilder machen, wie Reliquiare, einen »Zeigegestus«, in dem ihre Rhetorik kulminiert. Die Vermittlungsaktivität, die sich darin ausdrückt, koinzidiert mit der zeitgenössischen Kultregie. Zwischen der Rezeption des Kults und der Rezeption einschlägiger Bilder besteht ein Wechselverhältnis, das die sozialpsychologische Dimension der Bildrhetorik verständlich macht. Aus dem Funktionsraum des kirchlichen Kults und der angeschlossenen »Kultspiele« in Laienhand läßt sich die Darstellung von Realität und die Realität der Darstellung in den Bildern wieder rekonstruieren. Die Bilder setzen kollektive Erfahrungen von Realität voraus: in den Themen die objektiv verstandene Realität der Kultinhalte und in den Formen die subjektiv erfahrbare Realität der Kultinszenierung. In Andachtsbildern wurde eine Bildrhetorik entwickelt, deren psychologischer Realismus eine neue Instrumentalisierung des Bildes schlechthin vorbereitete. Die »Sprache« des Bildes wird ebenso wichtig wie dessen »Inhalt«.

VIII Exkurse

A. Pietas und Imago Pietatis. Das Bild in historischen Beschreibungen und Beschriftungen

Der Begriff *pietas* (S. 261), in dem so viele Sinnvarianten und Verständnisebenen angelegt sind, begegnet schon in der ältesten Erwähnung des Bildes, die mir bekannt ist. In den Statuten einer Bologneser Bruderschaft a. d. J. 1329 wird die dargestellte Person unterschieden von der Form, in der sie dargestellt ist: *in forma pietatis*[1]. Über die Gründe dieser Verbindung von Bild und Begriff läßt sich nur spekulieren. Sicher ist nur, daß ein spezifischer und geläufiger Bildtypus Jesu bezeichnet wurde als: Bild der Pietas, Darstellungsform Jesu in Gestalt der Pietas. Dabei sollte es auch bleiben.

In dem Kontrakt für das Grab des Erzbischofs Scarlatti in Pisa († 1362) wird die mittlere, von Engeln flankierte Jesusfigur einfach *pietas* genannt[2]. Katharina von Genua (1447–1510) sah als Kind »in ihrem Schlafzimmer unseren Herrn Jesus . . . von jener Art, die man gewöhnlich Pietà nennt«[3]. In den Inventaren des Jean de Berry ist die Rede von »einer Bildtafel altertümlicher Art, wahrscheinlich aus Rom stammend, wie man sagt, und darstellend einen *Dieu de pitié*« *(tableau d'ancienne facon, semblablement venu de Rome, comme on dit, fait d'un Dieu de pitié)*[4]. In dem Testament des Migliorati aus Rimini (1499) wird eine Engelpietà des Giovanni Bellini, offenbar die Tafel im Museum von Rimini, beschrieben als *imago Domini . . .*

1 Kap. III Anm. 8.

2 Kap. IV Anm. 29: *et in facie ipsius tume* (sic) *in medio sit pietas cum uno angelo a quolibet latere.*

3 *P. Debongnie* ed., Ste Catherine de Gênes 1447–1510: Vie et Doctrine, et Traité de Purgatoire (Brügge – Paris 1960) 7.

4 Zu diesem Passus in den Inventaren des Herzogs von Berry s. *I. M. I. Guiffrey*, Inventaires de Jean Duc de Berry (1401–16) (Paris 1894) I, 290.

mortui et sublati de cruce in formam pietatis, womit wieder der Dargestellte (Jesus) von der biographischen Situation (Kreuzabnahme) und vom dem Typus der Darstellung (Form der Pietà) klar unterschieden wird[5]. Manchmal war aber der Name des Bildes, so vertraut er auch jedermann war, kaum in eine angemessene Umschreibung aufzulösen. In der Korrespondenz des Kaufmanns von Prato (1390–1391) hält man sich allein an den Augenschein und interpretiert ihn auch noch falsch, wenn man die Pietà beschreibt als »unseren Herrn, wie er aus dem Grab steigt« *(quand'esce dal munimento)*[6]. Die Beispiele für den Bildtitel Pietà, noch gültig für ein Triptychon Gerard Davids[7], ließen sich beliebig vermehren.

Eine veränderte Situation tritt ein, als gegen Ende des 14. Jh.s in der Ikone von S. Croce in Gerusalemme in Rom ein bestimmtes Bildexemplar bekannt wird, das den Status eines Gnadenbilds erwirbt und zugleich als Archetypus der einschlägigen Bildkonvention in Anspruch genommen wird[8]. In der Reproduktion durch den Stich des Israel van Meckenem wird die Ikone als *imago pietatis* definiert. Der Akzent hat sich von einer Darstellungsform *(forma pietatis)* zu einem bestimmten Bildexemplar verschoben, der in Rom erhaltenen Tafel der Pietà *(imago Pietatis)*. Der in der Kunstgeschichte übliche Brauch, alle einschlägigen Darstellungen als Imago Pietatis zu bezeichnen, den wir auch hier übernehmen, ist also im Licht dieser historischen Anwendungsform eigentlich falsch. In der Legende der sogenannten »Gregorsmesse«, die alsbald an das in Rom verehrte ›Urbild‹ geknüpft wurde und es gleichsam erklären sollte, ist von einer Christusvision die Rede, die Papst Gregor d. Gr. (590–604) bei der Feier des Meßopfers gehabt und, so folgert man, in dem erhaltenen Bild dokumentiert habe[9]. Das Aussehen Christi auf der Ikone gilt deswegen als spezifisch und zugleich als authentisch, weil sich Christus in der Vision in eben diesem Aussehen geoffenbart habe, nämlich *sub effigie pietatis*, wie es eine am Ort, in S. Croce, i. J. 1475 entstandene Handschrift formuliert[10]. Auf einem umbrischen Fresko aus d. J. 1466 wird das Bild Christi in der »Gregorsmesse« als eine Erscheinung *in specie d'una bellissima pietà* beschrieben[11]. In der Begleitinschrift einer ebenfalls umbrischen Ablaßtafel des 15. Jh.s (heute in Köln) ist der Ablaß, der an das Bild und seine Betrachtung gebunden ist, aus der gleichen Gregorsvision legitimiert; dem Papst sei »unser Herr in der Form der Pietà« *(el nostro signore . . . in forma de pietade)* erschienen, »worauf Gregor bei dessen Anblick zu pietà und frommer Andacht bewegt wurde« *(onde vedendo s. Gregorio fo mosso a pietade et devotione)*[12].

Hier wird der Doppelgebrauch des Begriffs Pietas evident. Er weist einerseits auf das Opfer des Messias, das die rettende Erlösungstat und ihre Wiederholung im Meßopfer symbolisiert. Er weist andererseits auf das Leiden des Menschen Jesus, das zum frommen Mitleiden, zum Gefühl der Pietas einlädt. Unter dem letzteren Aspekt stimuliert das Bild eine seelische Grundstimmung oder Verfassung, die auch mit den synonym verwendeten Begriffen *devotio* oder Andacht umschrieben wird. Durch diese religiöse Rollenhaltung erwirbt der Betrachter das Anrecht auf den Lohn, den die im Bild veranschaulichte Opfertat verspricht. Hier ist der Nexus zwischen zwei Konzepten der Pietas gegeben, zwei Konzepten, die auch zwei Akteure voraussetzen: den Abgebildeten und seinen Betrachter (s. dazu auch die Einleitung, S. 17 f., mit den Bemerkungen zur Mimesis).

Auf einer Tapisserie in Angers spricht ein Engel mit den Leidenswerkzeugen die gleiche Einladung an den Betrachter aus, mit der viele Passionsspiele eröffnet wurden: »Betrachte und kontempliere dies hier mit andächtigem und mitleidigen Sinn« *(Regarde en pitié)*[13]. Wenn in der gereimten Passion des Sienesen Niccolo di Mino Cicerchia ca. 1364 Maria den Zuschauer oder Leser dazu auffordert: »Habet Mitleid *(pietà vi prenda)* mit meiner süßen Liebe (cf. Jesus) und tröstet mich«, so erhält die Andacht die Einfärbung des Mitleids,

---

A. Campana, in: Scritti di storia dell'arte in on. M. Salmi (Rom 1962) II, 405 ff.

Kap. I Anm. 43. Vgl. aber die mögliche Korrektur an dieser Aussage in Anhang VIII B nm. 21.

Melanges *G. Hulin de Loo* (Brüssel – Paris 1931) 17.

Kap. I Anm. 41 und Verzeichnis Nr. 31.

Vetter 215 ff. mit weiterer Lit. und Verzeichnis Nr. 31 für Bibliographie.

10 *R. Besozzi*, La storia della Basilica di S. Croce in Gerusalemme (Rom 1755) 155.

11 *Vetter* 215.

12 Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. 744 (umbrisch 4. V. 15. Jh.): Ablaßtafel 81,5 x 50,3 cm (B. Klesse, Katal. der ital, französ. u. span. Gemälde bis 1800 im Wallr.-Rich.-Museum (Katal. VI, Köln 1973) Nr. 744 u. Taf. 21.

13 *E. Male*, L'art religieux de la fin du moyen age en France (Paris 1949[5]) Abb. 53.

also jener Empathie in das vorgeführte Leiden, zu der auch die einschlägigen Bilder auffordern[14]. In der Leidensrhetorik der älteren Marienklagen spielt das Gefühl der Pietà, das zwischen der *Mamma pietosa* und ihrem Sohn in der Passion herrscht, eine große Rolle[15]. In einer Sacra Rappresentazione des Cast. Castellani verkündet am Ölberg der Engel mit Kreuz und Kelch den Anbruch der Passion: nun sei es Zeit, daß sich die Pforten (der Hölle) der Pietà (Gottes) öffneten[16].

Nach den Worten des Gerardus de Frachet stellt sich der Sinn der Bilder in den Zellen der Dominikaner darin dar, daß die Brüder »die Bilder betrachten und von ihnen betrachtet werden, mit den Augen des Erbarmens« *(oculis pietatis)*[17]. Der Doppelsinn von Bild zum Erbarmen, das dem abgebildeten Jesus gilt, und Bild des Erbarmens, das dem Betrachter gilt, könnte nicht besser ausgedrückt sein. Tatsächlich wird der Beriff der Pietas öfter durch den Begriff des Erbarmens (Gottes) substituiert, so auf dem böhmischen Diptychon in Karlsruhe *(Misericordia Domini)*[18]. Das Erbarmen mit den Menschen ist das Motiv für den erlittenen Tod, der so drastisch auf den Bildern dargestellt ist. Es ist zugleich Indiz der Hoffnung, die die Bilder verheißen, nämlich auf Rettung, die der Betrachter durch jene Frömmigkeit verdienen soll, zu der ihn die Bilder einladen[19]. Wie zentral

14 Kap. IV Anm. 56.

15 *V. de Bartholomaeis*, Laude drammatiche e rappresentazioni sacri (Florenz 1943) I, 7.

16 *A. d'Ancona*, Sacre Rappresentazioni, op. cit. (wie Kap. VI Anm. 81) I, 303 ff. und bes. 311. In der gleichen Quelle (324) wird der Nagel, der Jesu Körper durchbohrt, als unbarmherzig, gefühllos *(dispietato)* bezeichnet.

17 Kap. III Anm. 45.

18 Verzeichnis Nr. 18 und S. 53 ff. S. auch die Kennzeichnung des Bildes auf einem Sakramentshaus in Bopfingen (1408), für das Hans Böblinger »eine Barmherzigkeit mit zweien Engeln« machen sollte (*G. v. d. Osten*, s. v. Engelpietà, in: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte V (1967) 601.

19 Wichtig ist das mimetische Verhältnis zwischen zwei Arten der Pietas, das sich in dem Bild-Betrachter-Verhältnis (und Gott-Mensch-Verhältnis) spiegelt. Die beiden Arten der Pietas (der Akt der göttlichen Pietas, dem auch die Hostienverwandlung in der Gregormesse zugeschrieben wurde, und die Antwort der menschlichen Pietas, die eigentlich ein Produkt der Gnadenwirkung des Schöpfers im Geschöpf ist) werden in einem englischen Psalter des frühen 15. Jh.s am besten zusammengefaßt mit der Formel: *Pietas Tua, Domine, operetur in me* (Vetter 222 und 227).

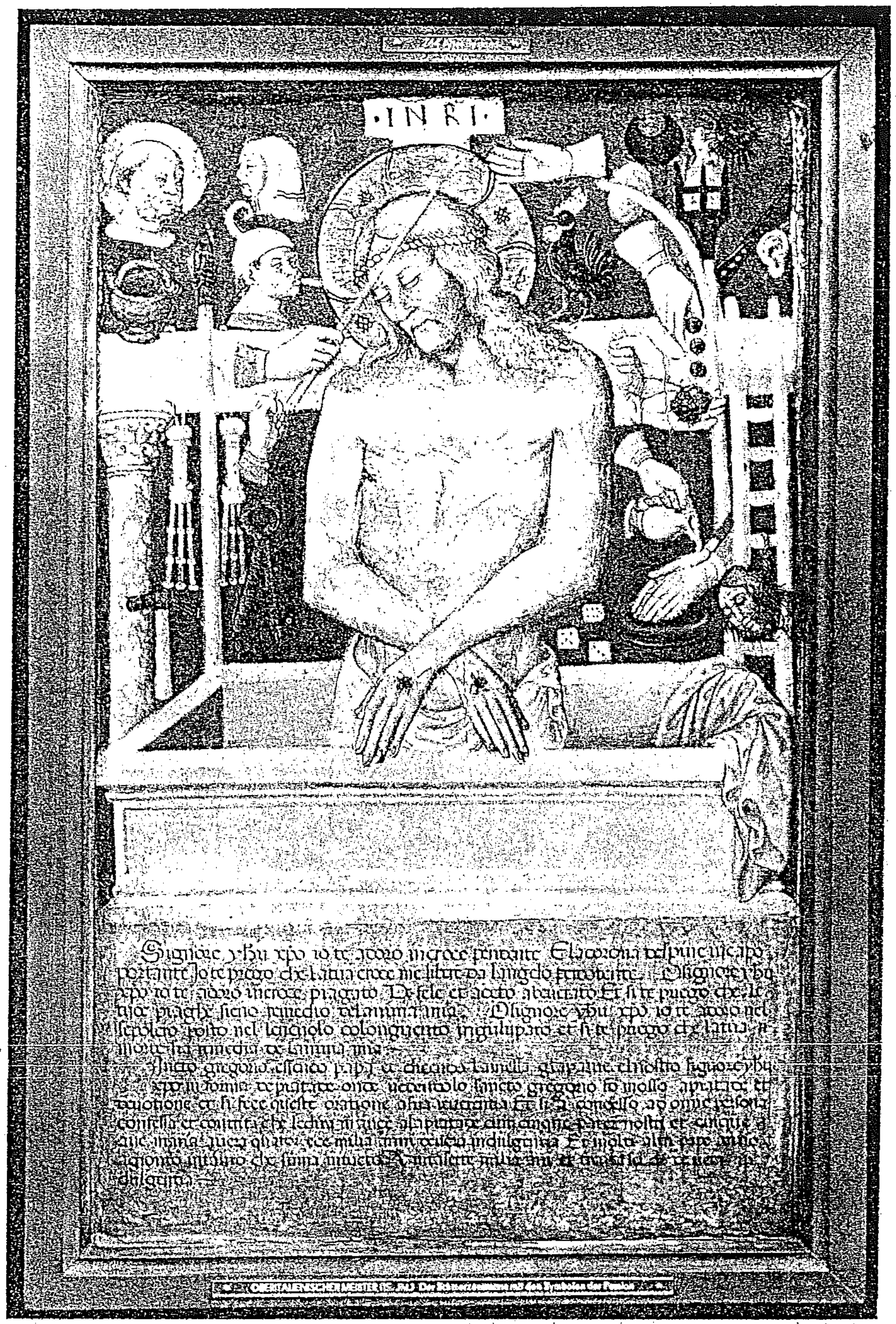


Abb. 108 Köln, Wallraf Richartz-Mus. Umbrische Ablaßtafel 15. Jh.

im Denken der Zeit Tod und Rettung waren, wurde im Kontext des theologischen Konzepts der Pietas gezeigt (S. 261). Dort wurde auf eine Vision des Weltgerichts hingewiesen, die in der Nacherzählung des J. Passavanti das Verständnis der Pietas im Kontext des Gerichts prägnant zusammenfaßt[20]. Maria wirft sich dem Richter zu Füßen und bittet ihn *pietosamente*, er möge »die Furchtbarkeit seiner Gerechtigkeit mit der Sanftheit seiner Gnade *(pietà)* mildern«. Die Pietà, die hier zur Begnadigung führt, ist der Erfolg der Anwältin, die voller *pietà* und *misericordia* für ihre Mandanten ist.

Die Inschriften der Bilder machen die Ängste, Hoffnungen und Wünsche des Betrachters explizit. Auf einer Tafel des Melozzo Marco in der Pinakothek von Faenza hören wir vom Versprechen des künftigen Lebens, das das Bild macht[21]. Auf einer Ablaßtafel in Köln (S.283) wird als Gebet vorgeschrieben, das Kreuz und das Grab möchten »die Rettung *(remedio)* meiner Seele sein«. Die eucharistische Bedeutung, die den Rettungsgedanken mit dem Genuß der rettenden Arznei ausdrückt, steht in anderen Bildinschriften im Vordergrund, so auf einer böhmischen Tafel von ca. 1470, auf der sich die Imago Pietatis als »lebendiges Brot« bezeichnet, das »vom Himmel herabstieg«, und zum Essen dieses Brotes auffordert[22]. Viele Darstellungen waren denn auch vorrangig Bildzeichen der Eucharistie und haben diese Spezialisierung mit geeigneten Mitteln kundgetan.

In eine letzte Gruppe von Beispielen mit Bildinschriften führt die Tafel des florentinischen »Meisters der Madonna Straus« (1405) in Warschau ein[23]. Die Inschrift schlägt in dem Zitat von Paulus, Brief an die Philipper 2.5 ff. eine exegetische Note an und spricht von der Entäußerung und Erniedrigung des Menschensohns, der bis zum Tod gehorsam war. In einem Votivfresko aus der 2. Hälfte des 14. Jh.s im

20 Vgl. Kap. VI Anm. 134.

21 Auf der Tafel hält der Stifter ein Spruchband, auf dem die *promissione* des Lebens *que nunc est et future*, durch die Pietas erwähnt ist.

22 Prag, Nationalgalerie. Die Inschrift lautet: *Passus sum pro te; dum peccas, desine pro me. Ego sum panis vivus qui de celo descendi. Si quis manducavit ex hoc pane, vivet. Aspice mortalis, pro te datur hostia talis* (zu dieser böhmischen Tafel s. Narodni Galerie v Praze: České Umění Gotické (Prag 1964) Nr. 103 und Taf. 21. Der Christus dieser Engelpietà hält den eucharistischen Kelch vor die Brust und zeigt auf die Wunde.

23 Warschau, Nat. Mus: *Dobrzeniecki* 214 f. und Abb. 145.

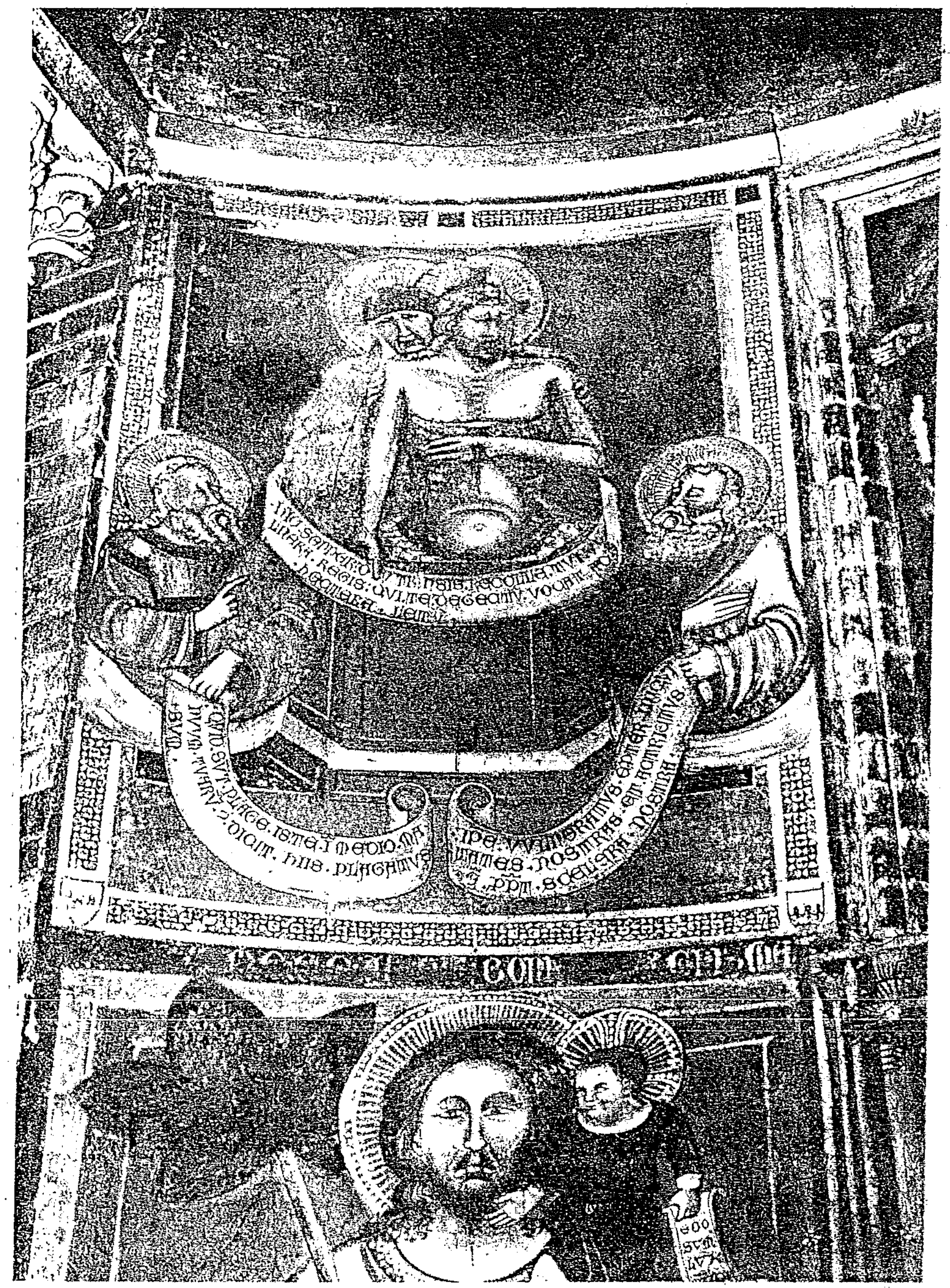


Abb. 109 Parma, Baptisterium. Fresko E. 14. Jh.

Baptisterium von Parma hält die Imago Pietatis, gestützt von Maria, dem Betrachter ein Spruchband entgegen, das zur Kontemplation der Wundmale oder Arma auffordert[24]: »Hier gedenke immer, während Du vorbeigehst, in Verehrung der Wunden Deines Königs . . .« *(Hic semper dum transis, recolle Tui vulnera regis . . .).* Zwei Propheten mit Spruchtexten nach Zacharias 13.6 und Isaias 53.5 führen diesen Gedanken mit Aussagen über die *plagae* weiter, die Jesu Körper »wegen unserer Sünden empfing«. Die Kontemplation der Wunden Christi, in der damaligen Passionsmystik ein beliebtes Thema, ist der aktuelle Sinn, der dem Bild auch durch die Führung der durchbohrten Hand an die Seitenwunde beigelegt ist. Das Bild, explizit gemacht durch textliche und visuelle Zusätze, ist hier sowohl Adressat wie auch Instrument einer bestimmten und abrufbaren Kontemplationsübung, die der Betrachter memorieren sollte, wenn er es erblickte.

Die Beschreibungen und Beschriftungen des Bildes der Imago Pietatis bestätigen das komplexe Funktions- und Bedeutungsfeld, in dem der Bildtypus seinen »Sitz im Leben« besaß. Sie lassen die Eignung der Bildfigur, und ihrer Varianten und Transformationen, für die vielfachen semantischen Aufgaben erkennen, die man ihr übertragen hat. Dabei spielt das Verhältnis zwischen der Fähigkeit der Bildfigur, identifizierbar für jedermann zu sein, und ihrer anderen Fähigkeit, der Interpretation durch den Stifter der Zeichenbedeutung größten Spielraum zu lassen, eine Rolle. Das vieldeutige Konzept der Pietas war an dieser durch Brauch privilegierten Bildfigur, die zwischen realistischer Passionsikone im Bildnis des gestorbenen Gottes und einem Zeichen für vielfachen Abruf oszilliert, in idealer Weise festzumachen.

B. Klage und Anklage. Der Jeremiasvers in der Rhetorik des Mittelalters

In unserer Untersuchung spielte der Begriff der Bildrhetorik eine zentrale Rolle (Kap. IV). Die Bilder, sagten wir, sind so gemalt, daß sie

24 Verzeichnis Nr. 28.

mit visuellen Mitteln deklamieren und an die Gefühle des Betrachters appellieren. Sie sind Klage und Anklage in einem, Klage über erlittenes Leid und Anklage des Betrachters, durch seine Schuld die Sühne, und damit das Leiden des Messias verursacht zu haben. Oft sind Klagemotive, die in ihrer Anwendung unspezifisch waren, durch ihren Kontext und gezielte Hinweise des Bildes, in dem sie erscheinen, in ein bestimmtes Verständnis gelenkt. Durch eine Reihe von visuellen Formeln, die mit einem gegebenen Bildtypus verbunden wurden, drücken die Bilder in je anderem Kontext Pathos und Schmerz zugleich aus und stimulieren beides.

Diese Beobachtungen an der Malerei lassen sich erläutern und bestätigen durch ein Beispiel aus der Literatur des Mittelalters, an dem sich ähnliches ablesen läßt. Es ist Vers I.12 der Jeremiasklagen (*Threni* oder *lamentationes*), der so oft der Imago Pietatis als »Anruflegende«[1] an den Betrachter beigeschrieben ist und dann die *Bildrhetorik* durch eine *Wort*rhetorik verstärkt: »Oh ihr alle, die ihr auf dem Weg vorübergeht, haltet an und schaut her, ob ein Schmerz wie mein Schmerz (vergleichbar meinem Schmerz) ist!« *(O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus!).* Der Vers war ein Topos, wie das Bild ein Typus. Er ist nicht nur den verschiedensten Passionsbildern (z. B. Kreuzigung und Beweinung) beigeschrieben, die er in eine einheitliche Perspektive lenkt. Mehr noch: er wurde, von der Liturgie und den Passionsspielen bis hin zu religiösen Kampfreden oder Plädoyers bei Gerichtsprozessen, als eine Formel zitiert, die nach Bedarf paraphrasiert und interpretiert werden konnte. Das Verhältnis zwischen der universellen Formel und ihrem variierbaren Kontext gleicht dem Verhältnis zwischen dem Bildtypus der Imago Pietatis und ihrem Kontext, der mit der wechselnden Funktion auch den jeweiligen Bildausdruck determinierte und sein Verständnis konkretisierte. Die Situation des Bildes konnte ein Raum oder ein Objekt sein (Altar oder Grab) oder

1 Dazu *Meiss*, Black Death 123 f. Zu exegetischen und dogmatischen Bildbeischriften, die den Realitätsgrad z. B. des Crucifixus-Bildes definieren, s. die wichtige Studie von *R. Bugge*, Effigiem Christi qui transis, semper honora. Verses condemning the cult of sacred images in art and literature, in: Acta ad Archaeol. et artium historiam pertinentia (Norweg. Institut Rom), 6, 1975, 127 ff.

sie konnte ein anderes Passionsbild (z. B. Beweinung) sein, in das der Bildtypus integriert wurde. Es ist nicht das Zitat allein, sondern seine Anwendung und Abwandlung, die die Funktionsgeschichte des Jeremiasverses für unsere Untersuchung interessant macht.
Schon auf den Bldern, denen der Vers beigeschrieben ist, waren Varianten und Paraphrasen möglich. Einige Beispiele müssen genügen. Auf einer Predella aus der Nachfolge Orcagnas in S. Croce in Florenz (2. Hälfte 14. Jh.)[2] wird das Zitat in der Volkssprache *(O voi tutti che passate . . .)* einer Imago Pietatis in den Mund gelegt mit dem Zusatz: »und für euch habe ich das ertragen« *(e per voi lo portai)*. Auf einem Tafelbild der Kreuzigung in der Pinakothek von Siena[3] ist der Vers eingeleitet und fortgesetzt auf eine Weise, die seine Beziehung auf das Geschehen am Kreuz spezifiziert: »Warum erstaunst Du, o Mensch. Ich sterbe, damit Du nicht sterben sollst. Durch (meinen) Tod bezwinge ich den Tod, damit der Mensch nicht sterbe« *(Cur homo miraris? Morior ne tu moriaris. Mortem morte domo ne moriatur homo)*. Das folgende Zitat des Jeremiasverses klingt aus mit Versen nach Isaias 53.4: »Wahrhaft hat er unsere Mühen auf sich genommen und unsere Schmerzen ertragen. Durch das Blut seiner Wunden sind wir gerettet« *(Vere langores ipse tulit et dolores nostros ipse portavit. Cuius livore sanati sumus)*. Christologische Exegese und moralischer Appell klingen zusammen.
Im Passionale der Äbtissin Kunigunde aus dem Georgskloster in Prag (1320) ist der Jeremiasvers der unter dem Kreuz klagenden »Schmerzensmutter« *(Mater dolorosa)* in den Mund gelegt und darin leicht variiert, daß er statt der *vos omnes* die *universi populi* anspricht[4]. Das Marienbild steht hier bei einem Text der extraliturgischen »Marienklage« des Karfreitags[5], wie eine Glosse mitteilt, und wird durch die Inschrift ergänzt: »Seht hier Maria bitter weinen und leiden« *(Intuemini Mariam amare flentem et amare dolentem)*. . .
Andere Bilder benutzen den Klagetext in Neubildungen, die nur die Motive des Vorübergehens und Anblickens behalten, ansonsten aber den Wortlaut mittelalterlicher Spruchdichtungen übernehmen und damit konkret auf den Crucifixus verweisen. Beispiele sind das lateinische Kreuzigungsmosaik des 12. Jh.s in der Grabeskirche zu Jerusalem[6] oder das Votivfresko des 14. Jh.s im Baptisterium zu Parma[7].
Eine letzte Gruppe von Bildern beschränkt sich zwar auf das einfache Zitat des Jeremiasverses, weist ihn aber sehr verschiedenartigen Passionsthemen zu. Wieder müssen einige Beispiele genügen. Am Mosesbrunnen der burgundischen Kartause von Champmol, dem Meisterwerk Claus Sluters aus den letzten Jahren des 14. Jh.s, erscheint der Vers passenderweise auf dem Spruchband der Jeremiasstatue, die damit den Crucifixus auf dem bekrönenden Kalvarienberg kommentiert, ähnlich wie die Ansagerfiguren aus dem Alten Testament im religiösen Theater[8]. Auf Enguerrand Quartons Vesperbild von Villeneuve-les-Avignon im Louvre[9], auf der Beweinungstafel des Niccolò in Parma[10], auf einem Retabel des Jacopino di Francesco di Tommaso in Bologna mit der von Maria gestützten Imago Pietatis[11] und endlich in einem Kupferstich des Israel van Meckenem, den Schmerzensmann mit den Arma darstellend[12], erscheint der Vers wieder. Natürlich teilen alle diese Darstellungen den Passionsstoff miteinander, doch sind sie in dem gewählten Thema und dem Darstellungstypus denkbar verschieden. Sie nehmen den Vers in einen je verschiedenen bildlichen Kontext auf. Nur die Appellfunktion bleibt die gleiche, und es sind immer dieselben Bildfiguren, öfter Ma-

2 *Meiss*, Black Death Abb. 121.
3 Ebda Abb. 124 (Nachfolge des Niccolò di Buonaccorso). Die Verse *Cur homo miraris . . .* sind der Marienklage des Karfreitags hinzugefügt im Cod. Plut. XXV. 3 der Laurenziana, fol. 141 (dazu Verzeichnis Nr. 12 und Kap. VI Anm. 34) und auch dort auf ein Bild bezogen, das aber nicht reproduziert ist.
4 Prag, Staatsbibl. Cod. UK XIV. A. 17, fol. 11 a – 13 a: *E. Urbánková-K. Stejkal*, Pasionál Premyslovny Kunhuty – Passionale Abbatissae Cunegundis (Prag 1975) Taf. 11 a – 13a.
5 Dazu Kap. VI C, S. 234 ff.
6 Vgl. Einleitung Anm. 15.
7 Verzeichnis Nr. 28 und Anhang VIII. S. 288.
8 S. dazu die Literatur zu Claus Sluter.
9 *C. Sterling-H. Adhémar*, Ecole Française des siècles XIV, XV et XVI (Catal. Louvre, Paris) (Paris 1963) Nr. 32.
10 *Meiss*, Black Death Abb. 123.
11 Vgl. Kap. IV Anm. 49.
12 *M. Lehr*, Geschichte und krit. Katal. der deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiche im 15. Jh. Nr. 677 Taf. 281.

ria als Jesus, die den Betrachter zum Miterleben der Passion, durch Anblicken des Bildes und Lesen des Verses, aufrufen.

In der Literatur des Mittelalters, der wir uns jetzt zuwenden, ist das Spektrum der Gebrauchsfunktionen des Verses ungleich größer. In der Liturgie fand der Vers schon früh einen Stammplatz. In den Responsorien des Karfreitags ist er Höhepunkt des sich steigernden Leidenspathos dessen, dem »die Augen vom Weinen blind wurden«, und das *Videte* wird aufgegriffen in dem Echo: »Sie sahen jetzt, wen sie durchbohrt hatten« *(Viderunt in quem transfixerunt)* und bekannten in ihm des Gottessohn[13]. In der rituellen Grablegung von Crucifixus und Hostie, dem liturgischen *depositio*-Drama[14], setzt der Vers an verschiedenen Stellen des Geschehens die grellsten Akzente. Während des symbolischen Leichenzugs, der sich am Karfreitag zum Hl. Grab bewegt, werden nicht nur die genannten Responsorien gesungen, sondern auch neue Momente und Gesänge eingeführt[15]. Bei der Vorzeigung der Hostie, die symbolisch als Entkleidung Christi figurierte, sangen zwei Kleriker die Klage Christi vor den »Töchtern Sion: ... seht meinen Schmerz!« *(Videte dolorem meum)*. Bei der symbolischen Grablegung wird der Jeremiasvers als ein Aufschrei Mariens verwendet, die dann fortfährt: »Ich bin ganz trostlos, denn niemand ist da, der mich tröstete« *(Desolata sum nimis, non est qui consolatur me)*. Die scharfe Anklage, das Leben sei »getötet und von mir genommen«, läßt ein besseres Verständnis der Vesperbilder mit dem Leichnam Christi in Mariens Schoß zu, denen der Vers so oft beigeschrieben ist.

Die Nähe zu den sogenannten »Marienklagen«, den extraliturgischen Gesängen im Anschluß an die Riten des Karfreitags, ist in der Grablegungsphase des liturgischen Dramas erreicht. In dem *Planctus* von Cividale stimmt die Maria Jacobi, eine Verwandte Mariens, das Publikum zum Miterleben der Marienklage ein, wenn diese im Vortrag des Jeremiasverses zu ihrem Höhepunkt findet«: »Wer würde jetzt nicht über die Gottesmutter weinen, wenn er sie in solcher Trauer sieht!« *(quis est qui non fleret matrem Christi si videret in tanta tristitia!)*[16]. Und die Marienklage endet nach dem Jeremiasvers in dem Schrei: *Heu me! misera Maria!* In den Lauden, Devozionen und Sacre Rappresentazioni des religiösen Theaters ist der Jeremiasvers zum festen Bestandteil der monodischen und dramatischen Aufführungen geworden[17], und das gilt auch für die Passione des Sienesen Niccolo di Mino Cicerchia wie für die epischen Nacherzählungen des Lebens Christi[18].

Auch die Predigtliteratur macht immer wieder vom Jeremiasvers Gebrauch, gerade weil er jedermann aus Liturgie und Bühnenspiel vertraut war. Ein Beispiel dafür ist eine Predigt auf Mariae Himmelfahrt, die von dem Franziskaner Matteo von Aquasparta aus dem späten 13. Jh. überliefert ist[19]. Hier soll der Vers die Mutter Christi charakterisieren, der er wie selbstverständlich in den Mund gelegt ist. Unter Bezug auf Matth. 5.5 und die Tröstung der Trauernden heißt es, je größer der Schmerz, desto größer werde die Seligkeit sein. Und wenn Maria so klagen konnte, wäre sie dann nicht ein Vorbild der *compassio*, besonders der *compassio* mit den Schmerzen und Sünden der Mitmenschen? Sie fügte sich die *disciplinas poenitentiales* zu.

Die Reizwirkung des Verses aus Jeremias wird für den Historiker von heute aber erst eigentlich deutlich, sobald dieser aus dem Passionsgeschehen in einen anderen Kontext übertragen wurde. Zwei Beispiele dafür sollen diesen Überblick beschließen. In dem Prozeß gegen die Mörder Ludwigs von Orleans, die i. J. 1407 im Auftrag Johanns Ohnefurcht gehandelt hatten, beschwört der Anwalt der Witwe, Thomas von Cerisi, in seinem Plädoyer das Bild der Imago Pietatis, wenn er das Opfer aus dem Grab steigen und dem König zurufen läßt: »Mein Herr und mein Bruder, siehe, wie ich Deinetwegen den Tod erlitten habe. Siehe meinen Leib an, der getreten und gestoßen ... wurde ... Schaut doch alle her und seht, ob irgend ein

---

13 S. Gregorii Magni Liber Responsalis (PL 78, 767).

14 Vgl. Kap. VI c S. 234.

15 Überliefert vom Liber Sacerdotalis in der Ed. des C. Castelloni (Venedig 1523): *Young*, Drama I, 128.

16 *Young*, Drama I, 511. Vgl. auch Kap. IV Anm. 54 und Kap. VI C.

17 Dazu ausführlich Kap. VI C.

18 Vgl. Kap. IV Anm. 56.

19 Mattheus de Aquasparta, Sermo I in Assumptionem b. Mariae Virginis ed. *C. Piana* (Bibl Francesc. Ascetica Medii Aevi IX, 1962) 170 f.

Schmerz sei wie der Schmerz, der mich getroffen hat!«[20] Verschiedenes ist an diesem Beispiel interessant, so die Vorstellung, daß der Tote sich aus dem Grab erhebt und den Betrachter anklagt – eine Vorstellung, die vielleicht von der Auffassung der Imago Pietatis übernommen wurde und deren Auffassung im Rückblick kenntlich macht[21]. Aufschlußreich ist auch die Absicht, den verhandelten Fall zu sakralisieren und in der Anspielung auf eine allen vertraute Erfahrung aus Liturgie, Theater und Bildkunst den Höhepunkt des Plädoyers herbeizuführen. Aus dem politischen Attentat wird die Passion des unschuldigen Opfers, aus der Verhandlung über das Attentat die Wiederaufführung der Passion. Entscheidend an diesem Beispiel ist aber der Einsatz der religiösen Rhetorik mit der Funktion, das Publikum des Prozesses in ihren Bann zu ziehen. Es zeigt sich, welch eine Rolle der Passionsstoff mit seiner textlichen und bildlichen Inszenierung im »emotionalen Haushalt« und in der Selbstartikulation des Menschen im Spätmittelalter besaß.

Das letzte Beispiel ist auch eine Übertragung, aber nicht in den weltlichen Bereich, sondern in die Kirchenkritik. In der berühmten Predigt des Jan Hus a. d. J. 1405, in der die Kritik an der Papstkirche mit rhetorischen Antithesen zwischen dem Ideal und der damaligen Realität der Kirche Christi ausgetragen wird[22], ist wieder ein Höhepunkt erreicht, wenn der Prediger, in der Rolle des weiland Jeremias, ausruft: »Die Führer der Völker . . . haben sich zusammengeschart gegen den Herrn . . ., der mit lauter Stimme ruft: Oh ihr alle, die ihr vorübergeht, seht her, ob es etwas Ähnliches gibt. Ich weine in Lumpen gehüllt, und der Klerus vergnügt sich in Purpurgewändern . . . Ich werde erschöpft unter meinem Kreuz zum Tode geleitet, und der Klerus zur Ruhe im Rausch. Ich schreie, ans Kreuz genagelt, und er schnarcht im weichen Bett.« Die Brisanz dieser Denunziation der kirchlichen Passionsklage muß ungeheuer gewesen sein, ebenso wie die Schlußfolgerung zwingend, diese Klage aus den Händen des Klerus in die Hände der wahren Christen zu übertragen. Die Passion Christi wird zur Anklage an die Kirche. Die Rhetorik des Hus bestätigt selbst noch in der Antithese und Verfremdung die Macht der kirchlichen Rhetorik über die Menschen, die der Reformator für seine Absichten nutzt. In dem Kontext, in den ihn der Prediger bringt, erwirbt der Jeremiasvers eine neue Schärfe, die aus der Disproportion oder Spannung zwischen dem vertrauten Klang und einer ungewohnten Funktion resultierte. Durch seinen langen und vielseitigen Gebrauch in der Kirche und auf der Bühne, in Bildern und in Kampfparolen wurde der Jeremiasvers ein *locus classicus* in der Rhetorik des Mittelalters.

---

[20] Enguerrand de Monstrelet, Chronique ed. *L. Douet d'Arcq* (Paris 1857) I, 269 ff.
[21] Es ist also vielleicht zu erwägen, ob die Erscheinung einer sprechenden Figur des ...en Christus, die sich aus dem Grab erhebt (vgl. Kap. I Anm. 43 und Anhang VIII A), ...tz ihrer irrationalen Elemente eine zumindest volkstümliche Vorstellungsmög...hkeit der Imago Pietatis war.
[22] *R. Kalidova-A. Kolensky*, Das hussitische Denken im Lichte seiner Quellen (Ber... 1969) 127.

Abgekürzt zitierte Literatur

d'Ancona — A. d'Ancona, Origini del teatro italiano (Turin 1891²)

Bartholomaeis — V. de Bartholomaeis, Origini della poesia drammatica italiana (Bologna 1924, Turin 1952²)

Baxandall — M. Baxandall, Painting and experience in 15th century Italy. A primer in the social history of pictorial style (Oxford 1972)

Belting, Import — H. Belting, Die Reaktion der Kunst des 13. Jh.s auf den Import von Reliquien und Ikonen (Atti XXIV. Congr. Internaz. Storia dell'Arte, Bologna 1979) (Mailand 1980) Band II (im Druck)

Berliner — R. Berliner, Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann, in: Das Münster 9, 1956, 97 ff.

Berliner, Arma — R. Berliner, Arma Christi, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 6, 1955, 35 ff.

Berliner, Freedom — R. Berliner, The freedom of medieval art, in Gaz. Beaux-Arts Nov. 1945, 263 ff.

Corbin — S. Corbin, La déposition liturgie du Christ au Vendredi Saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théatre religieux (Paris-Lissabon 1960)

Dobrzeniecki — T. Dobrzeniecki, Niektore zagadnienia ikonografii meza boleści, in: Rocznik Muz. Narodowego w Warszawie XVI. 1, 1971, 7 ff.

Dobschütz — E. v. Dobschütz, Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende (Texte u. Untersuchungen z. Geschichte der altchristl. Literatur NF 3, Leipzig 1899)

Francovich, 1937 — G. de Francovich, A Romanesque school of wood carvers, in: Art Bulletin 1937, 5 ff.

Garrison — E. B. Garrison, Italian Romanesque panel painting. An illustrated index (Florenz 1949)

Hager — H. Hager, Die Anfänge des italienischen Altarbildes (Veröffentlichungen der Bibl. Hertziana, München 1962)

Hamann-Hallensleben — R. Hamann-MacLean u. H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien u. Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jh. (Gießen 1963)

Kermer — W. Kermer, Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei (Düsseldorf 1967)

Kitzinger Cult — E. Kitzinger, The cult of images before iconoclasm, in: Dumbarton Oaks Papers 8, 1954, 83 ff.

Larner — J. Larner, Culture and society in Italy 1290–1420 (London 1971)

Meersseman — G. G. Meersseman, Ordo fraternitatis: confraternità e pietà dei laici nel medioevo (Rom 1977) I–III

Meier — Th. Meier, Die Gestalt Mariens im geistlichen Schauspiel des deutschen Mittelalters (Berlin 1959)

Meiss, Black Death — M. Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death (Princeton 1951)

Millet, Broderies — G. Millet, Broderies religieuses de style byzantin (Paris 1939–47)

Pallas — D. I. Pallas, Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild (Miscell. Byz. Monacensia 2, 1965)

Pallucchini — R. Pallucchini, La pittura veneziana del Trecento (Venedig 1964)

Panofsky — E. Panofsky, Imago Pietatis, in: Festschrift f. M. J. Friedländer z. 60. Geburtstag (Leipzig 1927) 261 ff.

Parker — E. C. Parker, The descent from the Cross: its relation to the extraliturgical despositio drama (Ph. D. thesis, New York 1975)

Pilz — W. Pilz, Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit (München 1970)

PL — Patrologia latina cursus completus ed. Migne

Ragusa-Green — I. Ragusa-R. B. Green, Meditations on the life of Christ; an illustr. manuscript of the 14th cent. (Princeton 1961)

Ringbom — S. Ringbom, Icon to Narrative. The rise of the dramatic close-up in 15th cent. devotional painting (Åbo 1965)

Schmidt — G. Schmidt, Patrozinium und Andachtsbild, in: Mitteilungen Instituts f. österreich. Geschichtsforschung 64, 1956, 227 ff.

v. Simson — O. v. Simson, Über die Bedeutung von Masaccios Trinitätsfresko in S. Maria Novella, in: Jahrbuch der Berliner Museen NF 7, 1965, 119 ff.

Sotiriou — G. und M. Sotiriou, Icones du Mont Sinai I (Athen 1956)

Suckale — R. Suckale, Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, in: Städel-Jahrbuch 6, 1977, 177 ff.

Taft — R. Taft, The great entrance: a history of the transfer of gifts and other preanaphoral rites. (Orientalia Christiana analecta 200) (Rom 1975)

Van Os — H. van Os, The discovery of an early Man of Sorrows on a Dominican triptych, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 41, 1978, 65 ff.

Vetter	E. M. Vetter, Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchior Prieto von 1622 (Münster 1972)
Vetter, Iconofrafia	E. M. Vetter, Iconografia del »Varon de Dolores«. Su significado y origen, in: Archivo espanol de Arte 36, 1963, 197 ff.
Young, Drama	K. Young, The drama of the medieval church I–II (Oxford 1933)

Bibliographie zur Imago Pietatis

Allgemein und zum Bild von S. Croce:

R. Bauerreiss, Pie Jesu. Das Schmerzensmannbild und sein Einfluß auf die mittelalterliche Frömmigkeit (München 1931); *Berliner* (s. abgekürzt zitierte Lit.); *Berliner*, Arma (s. abgekürzt zitierte Lit.); *C. Bertelli*, The image of pity in S. Croce in Gerusalemme, in: Essays in the history of art presented to R. Wittkower (1967) 40 ff.; *E. Breitenbach*, Israhel van Meckenem's Man of Sorrows, in: Quarterly Journal of the Library of Congress, Washington DC 1974, 21 ff.; *W. Bulst*, Das Grabtuch von Turin (Frankfurt o. J.) (1952); *Dobrzeniecki* (s. abgekürzt zitierte Lit.); *J. A. Endres*, Die Darstellung der Gregormesse im Mittelalter, in: Zeitschrift für christl. Kunst 30, 1917, 150 ff.; *A. L. Mayer*, Das Grabtuch von Turin als typisches Beispiel spätmittelalterlicher Schaudevotion, in: Archiv für Liturgiewissenschaft 4.2, 1956, 348 ff.; *G. Mersman*, Der Schmerzensmann (Düsseldorf 1952); *G. v. d. Osten*, Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbilds von 1300–1600 (Berlin 1935); *G. v. d. Osten*, Job and Christ. The development of the devotional image, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 16, 1953, 153 ff.; *Panofsky* (s. abgekürzt zitierte Lit.); *Ringbom*, (s. abgekürzt zitierte Lit.); *H. Schrade*, Beiträge zur Erklärung des Schmerzensmannsbildes, in: Deutschkundliches F. Panzer zum 60. Geburtstag (Heidelberg 1930) 164 ff.; *J. Stubblebine*, Segna di Buonaventura and the image of the Man of Sorrows; in: Gesta 8.2, 1969, 3 ff.; *Suckale* (s. abgekürzt zitierte Lit.); *A. Thomas*, Das Urbild der Gregoriusmesse, in: Rivista Archeol. Cristiana 10, 1933; *Van Os* (s. abgekürzt zitierte Lit.); *Vetter* (s. abgekürzt zitierte Lit.); *Vetter*, Iconografia (s. abgekürzt zitierte Lit.); *H. Wentzel*, Das Turiner Leichentuch Christi u. das Kreuzigungsbild des Landgrafenpsalters. . ., in: Neue Beiträge z. Archäol. und Kunstgeschichte Schwabens (Stuttgart 1952)

Byzanz und der Osten:

R. Bauerreiss, Basileus tes Doxes. Ein frühes eucharist. Bild und seine Auswirkung, in: Pro mundi vita. Festschrift z. eucharist. Weltkongreß (München 1960) 49 ff.; *Dobrzeniecki* (s. abgekürzt zitierte Lit.); *S. Dufrenne*, Images du décor de la Prothèse, in: Revue des Etudes Byzantines 26, 1968, 297 ff.; *K. Gamber*, Misericordia Domini. Vom Prothesisbild der Ostkirche zum mittelalterlichen Erbärmdechristus, in: Deutsche Gaue 46, 1954, 46 ff.; *H. Grigoriadou-Cabagnols*, Le décor de l'église de Samari . . ., in: Cahiers Archélogiques 20, 1970, 182 ff.; *R. Hamann-MacLean*, Grundlegung

zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien (Gießen 1976) 62 ff.; *G. Millet*, Recherches sur l'iconographie de l'évangile (Paris 1916) 483 ff.; *Pallas*, (s. abgekürzt zitierte Lit.); *Van Os* (s. abgekürzt zitierte Lit.); *A. Xyngopoulos*, Byzantinai eikones en Meteorois, in: Archaiologikon Deltion 10, 1926 (1929) 37 ff.

Italien:

Bertelli (s. unter Allgemein); *A. Campana*, Notizie sulla »pietà« riminese di Giov. Bellini, in: Scritti di storia dell'arte in onore di M. Salmi II (Rom 1962) 405 ff.; *J. Dvořák*, Eine Studie eines römischen Reliefs von Giambellino, in: Umeni 16, 1968, 348 ff.; *C. Eisler*, The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy, in: Art Bulletin 51, 1969, 107 ff. und 233 ff.; *M. Horster*, Mantuae Sanguis preciosus, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 25, 1963, 151 ff.; *M. Meiss*, Painting in Florence and Siena after the Black Death (Princeton 1951); *M. Meiss*, An early altarpiece from the Cathedral of Florence, in: Metrop. Mus. of Art Bull. 1954, 302 ff.; *M. Meiss*, French painting in the time of Jean de Berry. The late 14th century and the patronage of the Duke (Phaidon 1967); *Panofsky* (s. abgekürzt zitierte Lit.); *J. R. Spencer*, The lament at the tomb by Filippino Lippi, in: Allen Memorial Art Museum 24, 1966, 24 ff.; *Stubblebine* (s. unter Allgemein); *L. Vayer*, L'imago pietatis di Lorenzo Ghiberti, in: Acta historiae artium 8, 45 ff.

Mitteleuropa:

Bauerreiss (s. unter Allgemein und unter Byzanz); *Berliner* (s. abgekürzt zitierte Literatur); Ausstellungskatal. Dijon: le Christ de pitié en Brabant-Bourgogne autour de 1500 (Dijon 1971); *B. Miodonska*, The Opatovice Breviary. An unknown Czech Manuscript of the 14th cent., in: Umeni 16, 1968, 213 ff.; *G. v. d. Osten* (s. unter Allgemein); G. v. d. Osten, Der Schmerzensmann aus Gressau, in: Fests. Th. Müller (1965) 101 ff.; *C. Sterling*, Jean Hey le Maître de Moulin, in: Revue de l'Art 1, 1928, 27 ff.; *Suckale* (s. abgekürzt zit. Lit.); *G. Troescher*, Die »Pitié-de-Nostre-Seigneur« oder »Notgottes«, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 9, 1936, 148 ff.; *Vetter* (s. abgekürzt zit. Lit.).

Bibliographie zum Andachtsbild

H. Aurenhammer, Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit; *F. Baron*, in: Bull. Monum. 126, 1968, 141 ff. (zu spätgot. Votivstatuen in Frankreich); *Baxandall* (s. abgekürzt zit. Lit.); *Berliner* (s. abgekürzt zit. Lit.); *Berliner*, Arma (s. abgekürzt zit. Lit.); Il dolore e la morte nella spiritualità dei sec. XII e XIII (Centro Studi Spiritualità Medievale in Todi, Convegno V, 1967); *W. Dürig*, Imago. Ein Beitrag zur Terminol. u. Theol. der röm. Liturgie (München 1952); *R. Fritz*, Das Halbfigurenbild in der westdeutschen Tafelmalerei um 1400, in: Zeitschr. f. Kunstwiss. 5, 1951, 161 ff.; *E. B. Garrison*, A new devotional panel in 14th cent. Italy, in: Marsyas 3, 1946, 15 ff.; *R. Guardini*, Kultbild und Andachtsbild. Brief an einen Kunsthistoriker (Würzburg 1939); *R. Haussherr*, Über die Christus-Johannes-Gruppen. Zum Problem »Andachtsbilder« und deutsche Mystik, in: Beiträge z. Kunst des Mittelalters (Festschrift H. Wentzel) (Berlin 1975) 79 ff.; *R. L. Füglister*, Das lebende Kreuz (1964); *E. Kantorowicz*, Ivories and Litanies, in: Journ. Warb. and Courtauld Inst. 5, 1942, 56 ff.; *Kermer* (s. abgekürzt zit. Lit.); *D. Klein*, in: Reallexikon der deutschen Kunstgesch. 1, 681; *E. Kluckert*, Die Erzählform des spätmittelalterlichen Simultanbildes (Tübingen 1974); *W. Krönig*, Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis, in: Wallraf-Richartz-Jahrb. 24, 1962, 97 ff.; *G. Labrot*, Un type de message figuratif: l'image pieuse, in: Melanges d'archéol. et d'histoire (Ecole française de Rome) 78, 1966, 595 ff.; *E. Lachner*, Devotionsbild, in: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte 3, 1367 ff.; *A. L. Mayer*, Die Liturgie und der Geist der Gotik, in: Jahrb. f. Liturgiewiss. 6, 1926, 68 ff.; *M. Meiss*, The Madonna of Humility, in: Art Bull. 18, 1936, 435 ff.; *Meiss*, Black Death (s. abgekürzt zit. Lit.); *M. Meiss*, An early altarpiece from the Cathedral of Florence, in: Metrop. Mus. of Art Bull. 12, 1954, 302 ff.; *G. v. d. Osten*, Der Schmerzensmann (Berlin 1935); *O. Pächt*, Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteurop. Kunstsprache, in: Europ. Kunst um 1400 (Katal. Wien 1962) 52 ff.; *Panofsky* (s. abgekürzt zit. Lit); *H. Paulus*, Andachtsbild, in: Religion in Geschichte u. Gegenwart 1, 1957, 363 ff.; *R. W. Pfaff*, New Liturgical Feasts in Later Medieval England (Oxford 1970); *W. Pinder*, Die dichterische Wurzel der Pietà, in: Repertor. f. Kunstwiss. 42, 1920, 145 ff.; *R. R. Post*, De moderne Devotie (Amsterdam 1950); *G. Previtali*, Il »Bambino Gesù« come »imagine devozionale« nella scultura italiana del Trecento, in: Paragone. Arte 249, 1970, 31 ff.; *U. Rapp*, Das Mysterienbild (Würzburg 1952); *Ringbom* (s. abgekürzt zit. Lit.); *S. Ringbom*, Devotional images and imaginative devotions, in: Gaz. Beaux-Arts 1969, 159 ff.; *F. Röhrig*, Pietà, in: Lexikon f. Theol. und Kirche 8, 497 f.; *A. Rosenberg*, Die christl. Bildmeditation (1955); *M. Scharfe*, Evangelische Andachtsbilder (Stuttgart 1968); *U. Schlegel*, An Christchild by A. Lorenzetti, in: ArtBull. 1970; *Schmidt* (s. abgekürzt zit. Lit.); *J. Schuck*,

Das relig. Erlebnis bei Bernhard v. Clairvaux (Würzburg 1922); *D. C. Shorr,* The mourning Virgin and St. John, in: ArtBull. 22, 1940, 61 ff.; *D. C. Shorr,* The Christ Child in devotional images in Italy during the XIV cent. (New York 1954); *v. Simson* (s. abgekürzt zit. Lit.); *M. T. Smith,* The use of Grisaille as a Lenten Observance, in: Marsyas 8, 1959, 43 ff.; *A. Spanner,* Das kleine Andachtsbild (1930); *J. Stadlhuber,* Das Laienstundengebet vom Leiden Christi in seinem mittelalterlichen Fortleben, in: Zeitschr. f. kathol. Theol. 72, 1950, 282 ff.; *I. C. Stuebe,* The Johannisschüssel: from narrative to reliquary to Andachtsbild, in: Marsyas 14, 1969, 1 ff.; *Suckale* (s. abgekürzt zit. Lit.); *H. Swarzenski,* Quellen zum deutschen Andachtsbild, in: Zeitschr. f. Kunstwiss. 4, 1935, 141 ff.; *C. Teuber-Weckersdorff,* Das Diptychon als kunsthist. Problem (Diss. Innsbruck 1956); *A. Thomas,* Vesperbild, in: Lexikon f. Theol. und Kirche 10, 755; *U. Ulbert-Schede,* Das Andachtsbild des kreuztragenden Christus in der deutschen Kunst... (München 1968); *Vetter* (s. abgekürzt zit. Lit.); *H. Wentzel,* Christkind, in: Reallexikon f. deutsche Kunstgeschichte 3, 590 ff.; *H. Wentzel,* Eine Wiener Christkindwiege in München u. das Jesuskind der Margaretha Ebner, in: Pantheon 1960, 276 ff.; *H. Wentzel.* Ein Elfenbeinbüchlein zur Passionsandacht, in: Wallraf-Richartz-Jahrb. 24, 1962, 193 ff.; *E. Wiegand,* Die böhmischen Gnadenbilder (Würzburg 1936).

Verzeichnis der im Text besonders erwähnten Werke

Nr. 1 Altenburg, Staatl. Lindenau Mus. Inv. 47–48.
Diptychon (je 29,2 x 19,9 cm) P. Lorenzettis, 1330. Li Maria mit Kind,re ›Ikonentypus‹ mit nach unten verschränkten Händen in einem Grabbau.
R. Oertel, Frühe ital. Malerei in Altenburg (Berlin 1961) 68 f.

Nr. 2 Berlin, Staatl. Mus. Skulpt.abteilung. Inv. 32.
Epistellesepult (?) (34 x 46 cm, Carrara-Marmor) Giov. Pisanos von Kanzel in Pistoia. ›Ikonentypus‹ von 2 ganzfig. Engeln im Tuch gehalten. Erworben 1881 aus Pisa.
Katal. Bildwerke der christl. Epochen... (München 1966) Nr. 301 mit weiterer Lit. sowie: H. Schrade, Beiträge z. Erklärung des Schmerzensmannsbildes, in: Deutschkundliches, F. Panzer z. 60. Geburtstag (Heidelberg 1930) 176 f.; P. Bacci, La ricostruzione del pergamo di G. Pisano nel duomo di Pisa (1926) 105; W. Braunfels, Zur Gestalt-Ikonographie der Kanzeln des N. u. G. Pisano, in: Das Münster 2, 1949, 321 ff.; W. Mersman, Der Schmerzensmann (Düsseldorf 1952) XIII f.; M. Seidel, G. Pisano: Il pulpito di Pistoia (Florenz 1965); H. Kloter, Ein Bildwerk aus der Hütte des G. Pisano, in: Jahrb. der Berliner Mus. NF 7, 1965, 157 ff.; G. Jászai, Die Pisaner Domkanzel (Diss. München 1968); Vetter 219; C. Gomez-Moreno, in: Metrop. Mus. Journal 5, 1972, 71.

Nr. 3 Berlin, Staatl. Mus. Gemäldegalerie Inv. 4.
Tafel (68 x 86 cm) G. Bellinis in profil. Rahmen (c. 1500). Dreifig. ›Beweinung‹ mit Maria u. Johannes.
F. Heinemann, G. Bellini e i Belliniani (1962) Kat. 168, Taf. 85; Ringbom 82, 108 f.; G. Robertson, G. Bellini (Oxf. 1968) 98 u. N. Huse, Studien zu G. Bellini (Berlin 1972)81.

Nr. 4 Bologna, Bibl. Com. dell'Archiginnasio.
Fondo Osped. 3, Ms 52, fol. 1. Invent. Soc. delle Laudi di Noxadella (1329). Schutzmantelmadonna. Im I-Initial ›Ikonentypus‹ mit waagerechten Armen im Sarkophag.
M. Salmi, La miniatura, in: D. Fava ed., Tesori Bibl. d'Italia: Emilia e Romagna (1932) 300; C. Mesini, La Compagnia di S. M. d. Laudi e di S. Francesco di Bologna, in: Archivum Franciscan. Historicum 52, 1959, 361 ff.; M. Fanti, Il »Fondo Ospedale« n. Bibl. Com. dell'Archiginn., in: L'Archiginnasio 58, 1963, 1 ff. und C. Belting-Ihm, Sub matris tutela. Untersuchungen z. Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna (Heidelberger Akad. Wiss. Abhandl. 1976) Abb. 1.

Nr. 5 Bologna, Pinacoteca Nazionale.
Polyptychon (167 x 218 cm) Giottos (signiert) aus S. Maria degli Angeli (c. 1330). Im Zentrum der Predella Tondo mit ›Ikonentypus‹ zwischen den Tondi von Maria u. Johannes Ev. (innen) und Johannes Bapt. u. Magdalena (außen). Christus vor blauem Grund, in Leichenfarbe mit gebrochenen Augen u. offenen Mund.
A. Emiliani, La Pinacot. Naz. di Bologna (B. 1967) Nr. 62/64 mit Bibl.

Nr. 6 Brüssel, Samml. Stoclet
Tafelbild (32 x 22,5 cm) venezianisch, um 1300. ›Ikonentypus‹ mit verschränkten Armen (vor Brust) vor Kreuz mit roter Inschrifttafel u. 2 klag. Engeln auf Goldgrund. Tempera auf Holz. Scharnierspuren von der anderen Diptychonhälfte an der linken Rahmenleiste erkennbar.
R. v. Marle, Italian paintings of the 13th cent. in the Coll. M. A. Stoclet in Brussels, in: Pantheon 4, 1931, 316 ff.; Garrison Nr. 267; D. Lion-Goldschmidt, La Coll. A. Stoclet (Br. 1956) 7 u. Farbtaf. S. 5; Pallucchini 63 u. Abb. 206; Kermer Nr. 76 u. Abb. 95.

Nr. 7 Cambridge, Corpus Christ College, Ms 26, fol. VII.
Matthew Paris, Historia maior (St. Albans, M. 13. Jh.). Zeichnung am Schluß des Textes, mit ›Ikonentypus‹, als Schulterbüste, zusammen mit Halbfig. Mariae mit Kind und Veronica als Halbfigur. Vgl. auch oben Kap. VI Anm. 3.
M. R. James, The drawings of M. Paris (The Walpole Soc. Bd. 14, Oxford 1926) Nr. 25 Taf. IV; R. Vaughan, M. Paris (Cambridge 1958); Ringbom 66 Anm. 57, 70; Dobschütz 294*, 297* und K. Gould, The Psalter and Hours of Yolande of Soissons (Med. Acad. America 1978) 81 ff.

Nr. 8 Cambridge, Mass. Fogg Art Museum Inv. 1927.306
Sog. Fogg Pietà (2. V. 14. Jh.) (43 x 50 cm), florentinisch. Mehrfig. Beweinung Christi vor dem Kreuz mit 5fig. Hauptgruppe, in der Maria u. Christus noch einmal herausgehoben als selbständiges Motiv. Chromat. Reichtum gebrochener, zarter Farben.
R. Fremantle, Florentine Gothic Painters from Giotto to Masaccio (London 1975) 105 ff. mit Bibl. u. Abb. 211.

Nr. 9 Cambridge, Mass. Fogg Art Museum Inv. 1937.49
vorm. Coll. Winthrop, N. York. Tafel (c. 62 x 38 cm, Rahmen sep.) des Roberto di Oderisio (zugeschrieb.) (c. 1355). Tempera auf Holz. ›Ikonentypus‹ mit Dornenkrone, auf die Seitenwunde weisend, zwischen Maria u. Joh. im Sarkophag, inmitten von Arma auf schwarzblauem Grund.
A. Quintavalle, Un dipinto giovanile di R. d'Oderisio, in: Boll. d'Arte 26, 1932–33, 232 ff. u. F. Bologna, I pittori alla Corte Angiovina di Napoli 1266–1414 (Rom 1969) 301 ff., Taf. VII, 30, 31.

Nr. 10 Cividale, Mus. Archeol. Naz., Ms 86, fol. 167 (39 x 25,6 cm) Missale Romanum, c. 1254 für eine Kirche im Patriarchat Aquileia, wohl Dom in Cividale. Initial T, ›Ikonentypus‹ mit verschränkten Armen
A. Santangelo, Catal. delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Cividale (1936) 139 ff.; A. Ebner, Quellen u. Forschungen z. Geschichte u. Kunstgesch. des Missale Rom im Mittelalter (1896) 23; Vetter 199; G. C. Menis, La miniatura in Friuli: Catal. Udine (Mailand 1972) Nr. 12 u. Abb. S. 86; P. Toesca, Il medioevo (1927) 1092.

Nr. 11 Empoli, Collegiata Inv. 95
Fresko Masolinos. ›Ikonentypus‹ im Sarkophag zwischen Maria u. Joh., die die ausgebreiteten Arme ergreifen. Im Hintergrund das Kreuz, an dem Geißeln hängen. Im Giebel die Vera Icon
R. Fremantle, Florentine Gothic Painters (wie Nr. 8) 492, Abb. 1027.

Nr. 12 Florenz, Bibl. Med. Laur., Ms Plut. XXV. 3, fol. 183v, 376v (26,8 x 18,8 cm)
Supplicationes variae, für ein Minoriten-Milieu in Genua c. 1293–1300 in der Emilia (?) entstanden. fol. 183v ›Ikonentypus‹ vor Kreuz mit verschränkten Armen, in einer Blattranke des unteren Seitenrands. fol. 376v ›Ikonentypus‹ mit waagerecht ineinander gelegten Armen (Ganzseitige lavierte Zeichnung)
A. M. Ciaranfi, in: Riv. R. Istituto d'Archeol.e Storia dell'Arte 1, 1929, 325 ff.; B. Degenhart – A. Schmitt, Corpus der ital. Zeichnungen 1300–1450: Teil I (Berlin 1968) Nr. 3, S. 7 ff.; Dobrzeniecki 17; Vetter 179, 198; A. Neff, A new interpretation of the Suppl. variae miniatures . . ., in: Atti XXIV. Congr. int. Storia dell'Arte, 1979 (Mailand 1980) Bd. II.

Nr. 13 Florenz, Accademia Inv. 8467
Tafel (122 x 58 cm) des Giov. da Milnao (1365). Auf unterem Rahmen zwischen Wappen der Strozzi u. Rinieri die Inschrift: lo govani da melano depinsi questa tavola i MCCCLXV. Vierfig. ›Beweinung‹ mit Maria, Joh. Ev. u. Magdalena. Farben dunkel u. gebrochen. Goldgrund
G. L. Calvi, Notizie dei principali . . . pittori . . . in Milano . . . (M. 1859) 37 ff.; A. Marabottini, Giov. da Milano (Florenz 1950) 53 ff.; L. Marcucci, Dipinti toscani del sec. XIV (Flor. 1965) 86 ff. u. Abb. 49; M. Boskovits, Giov. da Milano (I diamanti dell'arte 13, 1966) 26 f.; R. Longhi, Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale (Opere complete VII, 1974) 178 f.

Nr. 14 Florenz, Mus. Horne Inv. 55/56
Diptychon (je 28 x 25 cm) aus Castiglione Fiorentino. Barna-Kreis (früher Sim. Martini attrib.). Gleichzeit. Inschrift auf Außenseite: tavoletta di misser Giogio di Tommaso. ›Ikonentypus‹ mit blutenden Wunden im Sarkophag vor Goldgrund
F. Rossi. Il Museo Horne a Firenze (Mailand 1967) 137 u. Abb. 26 sowie Kermer Nr. 23 u. Abb. 34

Nr. 15 Gradac (Serbien), Klosterkirche
Fresko in der rechten Seitenapsis (Diakonikon) c. 1271
Ikonenfigur vor Kreuz auf goldfarb. Grund. Pendant einer Marienfigur in der Prothesis
G. Millet–A. Frolow, La peinture serbe au moyen age II (Paris 1957) Taf. 50.2 u. 51.4; Pallas 208, 219 ff. u. 262 ff.; R. Hamann-Mac Lean, Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterl. Monum.malerei in Serbien u. Makedonien (Gießen 1976) 340, 64 f., 342 u. Taf. 46 b

Nr. 16 Den Haag, Priv. Sammlung
zeitweilig Leihgabe im S. v. Gijn Mus. Dordrecht
Venezian. Triptychon (20,1 x 49 cm) 2. Viertel 14. Jh.
›Ikonentypus‹ zwischen Maria u. Joh. Ev. (Halbfiguren) auf Goldgrund. Außenseiten Stifterszene mit Dominicus (?)
H. W. van Os, The discovery of an early Man of Sorrows on a Domenican triptych, in: Journal Warburg and Courtauld Inst. 41, 1978, 65 ff.

Nr. 17 Jerusalem Griech. Patriarchat
Gold- u. Emailfassung einer Ikone (39 x 32 cm) Byzanz A. 12. Jh. Schulterbüste der Ikonenfigur vor Kreuz zwischen Klageengeln. Inschrift Basileus tes Doxes. Rahmen mit Emails jünger. 1777 von einem georg. Fürsten nach Jerusalem gestiftet (damals heutige Malerei)
W. Mersmann, Der Schmerzensmann (Düsseldorf 1952) VII, XXXIII; M. Ch. Ross, in: Byzantine Art – a European Art (Katal. Athen 1964) Nr. 475; Pallas 204 ff. u. 244 ff.; K. Wessel, Die Byz. Emailkunst (1967) 170 ff. Nr. 53.

Nr. 18 Karlsruhe Staatl. Kunsthalle Inv. 2431 a/b
Böhm. Diptychon (je 25 x 18,5 cm) c. 1360
Li Maria m. Kind, re ›Ikonentypus‹ mit waagerecht zus. gelegten Armen vor Goldgrund
J. Lauts, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe: Katal. Alte Gemälde bis 1800 (1966) I, 55 ff. m. Bibl. u. II, Abb. S. 23.

Nr. 19 Kastoria
Bilaterale Ikone, Byzanz 12. Jh.
Ikonenfigur mit waagerecht zus.gelegten Armen vor Kreuzbalken. Umseitig Maria mit Kind. In den Zwickeln je eine Engelbüste
M. Chatzidakis, in: Actes XV Congr. Internat. d'Etudes Byzantines. Rapport III. 1.B (Athen 1976) 184 f. Taf. XXXVII a/b

Nr. 20 Mailand, Brera Inv. 214
Tafel (86 x 107 cm) des Giov. Bellini, c. 1470
Dreifig. ›Beweinung‹ mit Maria u. Joh. vor Landschaft. Inschrift: Haec fere quum gemitus turgentia lumina promant/Bellini poterat flere Joannis opus
F. Heinemann, Giov. Bellini e i Belliniani (Vened. 1962) Kat. 160; A. Campana, in: Scritti di storia dell'arte M. Salmi (Rom 1962) II, 405 ff.; Z. Waźbinski, in: Bull. Mus. Nat. de Varsovie 5.2, 1964, 39 ff.; Ringbom 82, 108 ff.; G. Robertson, Giov. Bellini (Oxford 1968 (s. Register) u. N. Huse, Studien zu Giov. Bellini (Berlin 1972) 14 ff.

Nr. 21 Mailand, Samml. U. Hoepli
Fol. eines Chorale (50 x 36,5 cm) mit Osterantiphon
Mittelital. M. 13. Jh. – ›Ikonentypus‹ mit waagerecht zus.gelegten Armen in R. Initial (Resurrexi et adhuc ...)
P. Toesca, Monumenti e studi per la storia d. miniatura: la coll. U. Hoepli (Mailand 1930) 24 Nr. XVI Taf. XI.

Nr. 22 Meteora (Griechenland), Verklärungskloster
Diptychon-Ikone (27 x 21 bzw. 22 x 19 cm) Byzanz Ende 14. Jh.
Ikonenfigur vor Kreuz als Pendant der Klagefrau Maria
Die Inschriften auf den Rückseiten s. S. 167
A. Xyngopulos, in: Archaiol. Deltion 10, 1926 (1929) 37 ff. (grundlegend); Katal. Athen 1964 (vgl. Nr. 17) Nr. 210; Pallas 198 ff.; M. Chatzidakis, in: K. Weitzmann u. a., Frühe Ikonen (1965) Taf. 62–3; Kermer Nr. 11 Abb. 17.

Nr. 23 Mosciano b. Florenz, S. Andrea
Fresko Ende 13. Jh. Über einem Vorhang ›Ikonentypus‹ mit waagerecht zus. gelegten Armen zwischen Maria (und Johannes?)
Foto Soprintendenza Firenze Nr. 127906

Nr. 24 Moskau, Tretjakov Gal. Inv. 28834
Teil einer Diptychon-Ikone (43 x 31 cm) Byzanz 13./14. Jh. Klagende Maria
V. I. Antonova – N. E. Mneva, Katalog drevnerusskoj živopisi Gosud. Tretjakovsk. Gall. (Moskau 1963) I Nr. 326; Katal. Iskusstvo Vizantii i Sobranijach SSR (Moskau 1977) Nr. 952

Nr. 25 Moskau, Tretjakov Gal. Inv. 22944
Ikone (109,5 x 93 cm) Serbien (?) 14. Jh.
Ikonenfigur mit vor Brust gekreuzten Armen vor Kreuz mit slaw. Inschrift Car Slavie (Basileus tes Doxes)
Antonova-Mneva (vgl. Nr. 24) I Nr. 337 u. Katal. Iskusstvo (vgl. Nr. 24) Nr. 975

Nr. 26 New York, Metrop. Mus. Inv. 06.180
Tafel Mich. Giambonos (54,9 x 38,8 cm) Venedig c. 1425–30
›Ikonentypus‹ in Marmorsarkophag mit Corporale. Ausgestreckte Arme. Kreuz mit 3 Nägeln vor Gold. Li Franziskus im Empfang der Stigmata. Bluttropfen plastisch aufgetragen.
N. E. Land, Michele Giambono: A catalogue raisonnée (Univ. Virginia Diss. 1974) 151 Kat. 6 mit Bibl.

Nr. 27 Nikosia (Zypern) Patriarchat (Phaneromeni)
Ikone (259 x 43 cm) der hl. Paraskevi m. Medaill. d. Ikonenfigur D. T. Rice, The icons of Cyprus (London 1937) Nr. 8; A. Papageorgiou, Icons of Cyprus (Genf 1969) 92, Taf. S. 38; Pallas 200 f.

Nr. 28 Parma, Baptisterium. Fresko in NW-Apsis
Zweifig. ›Beweinung‹ mit Grab (E. 14. Jh.). Rotulus des ›Ikonentypus‹ m. Inschrift: Hic semper, dum transis, recolle Tui vulnera regis qui te degegtum (sic) vocat ad hectera letum. Zwei Propheten mit Spruchbändern nach Zacharias 13.6 u. Isaias 53.5. Unter dem Bild die Inschrift: MCCCL... Boni... grisma
L. Testi, Le Baptistère de Parme, son Histore, son Architecture, ses Sculptures, ses Peintures (Florenz 1916) 256 ff., fig. 212. u. M. Meiss, The problem of F. Traini, in: ArtBull. 15, 1933, 144 f.

Nr. 29 Pisa, Kathedrale
Epistellesepult (H. 51 cm) des Giov. Pisano von der Domkanzel. ›Ikonentypus‹ von Engeln im Tuch gehalten, darunter Auferstehende. R. Papini, Pisa. Catal. d. cose d'arte (Ser. I Fasc. II.2) 148 f. Nr. 278; P. Bacci, La ricostruzione

del pergamo di G. Pisano nel Duomo di Pisa (1926) 105 u. E. Carli, Il pergamo del Duomo di Pisa (1975) 32 u. Taf. 101. Vgl. auch Lit. unter Nr. 2

Nr. 30 Pisa, Mus. Naz.
Polyptychon des Simone Martini aus S. Caterina (1320).
›Ikonentypus‹ zwischen Maria u. Markus, im Grab mit Leichentuch, im Zentrum der Predella (35 x 64 cm).
Hager 114; E. Carli, Il museo di Pisa (P. 1974) 51 ff., fig. 58, Taf. X, m. Bibl.; G. Contini, L'opera completa di S. M. (Classici dell'Arte Rizzoli, 1970) Nr. 3

Nr. 31 Rom, S. Croce in Gerusalemme
Mosaikikone (19 x 13 cm, m. Rahmen 28 x 23 cm) der Ikonenfigur (m. verschränkten Armen vor Kreuz m. Inschrift Basileus tes Doxes), rückeitig Ganzfigur der hl. Katharina. Vorderseite Byzanz c. 1300. C. Bertelli, The ›Image of Pity‹ in S. C. in G., in: Essays in the history of art pres. to R. Wittkower (London 1967) 40 ff. m. Bibl. (grundlegend); Pallas 209 f.; Ringbom 29, 66, 126; E. Breitenbach, I. v. Meckenem's Man of Sorrows, in: Quarterly Journ. Libr. of Congress 1974, 21 ff.

Nr. 32 Tatarna (Tripotamon, Griechenland). Mariä Geburts-Kirche Mosaikkrone (17,5 x 12 cm) der Ikonenfigur (vor Kreuz mit Inschrift Basileus tes Doxes) (Byzanz c. 1300)
A. Xyngopulos, in Katal: Byz. Art – A Europ. Art (Athen 1964) Nr. 167; M. Chatzidakis, in: K. Weitzmann u. a., Frühe Ikonen (1965) XXVIII u. Taf. 48; Pallas; Bertelli (wie Nr. 31) 41 f.

Nr. 33 Torcello, Museum
Venezian. Tafel (41 x 43 cm) mit dem ›Ikonentypus‹ vor dem Kreuz. Vor dem zinnoberroten Grund oben 2 Klageengel, unten Maria u. Johannes. Schwarzer, profil. Rahmen.
Garrison Nr. 152; Pallucchini 63 u. fig. 205; Katal. Venezia e Bisanzio (V. 1974) Nr. 82; Katal. Museo di Torcello (1978) Nr. 56 m. Farbtafel.

Nr. 34 Triest, Mus. Civico
Triptychon aus d. Werkstatt Paolo Venezianos (c. 1328–30). Auf rechtem Flügel oben ›Ikonentypus‹ in Sarkophag vor Kreuz.
Garrison Nr. 388; M. Walcher Casotti, Il trittico di S. Chiara di Trieste e l'orientamento paleologo nell'arte di P. Veneziano (T. 1961); Pallucchini 25 f., fig. 36, 39; L. R. Loseri ed., Pittura su tavola dalle collez. dei Mus. Civici ed Arte di T. (Mil. 1975) sez. II, Kat. 1, Taf. 1c.

Nr. 35 Venedig, S. Marco
Pala Feriale (119 x 322 cm, Einzeltaf. 56 x 42,4 cm) des Paolo Veneziano u. seiner Söhne, 1343–45. Im Zentrum des oberen Registers ›Ikonentypus‹ zw. Mater Dolorosa u. Joh. Evang. (byz. Aposteltypus).
H. R. Hahnloser ed., Il Tesoro di S. Marco I: La Pala d'Oro (Flor. 1965) 115 ff. u. Taf.; Katal. Venezia e Bisanzio (V. 1974) Nr. 89 mit Bibl.

Nr. 36 Venedig, Mus. Correr
Breviar v. Spalato. Taschenbuch mit gefalteten Fol. (geöffnet 15,5 x 16,5 cm, zus. gefaltet 15,5 x 4 cm) in Form eines kleinen Blockes (1291). Auf fol. XXXIII (zwischen 1291 begonnenen Ostertabellen u. Joh. Evang.) ›Ikonentypus‹ zwischen 2 Engeln vor Goldgrund.
Pallucchini 11, fig. 12.

Nr. 37 Wien, Österreich. Staatsbibl. Cod. 1898, fol. 14v
Psalter (19,2 x 14 cm), um 1270 Padua (?). In Initial Beatus Vir ›Ikonentypus‹ mit ungeschickt nach unten verlängertem Lendentuch.
Vetter 199, fig. 3; I. Hänsel, Die Miniaturmalerei einer Paduaner Malerschule im Ducento, in: Jahrb. österreich. byz. Gesellsch. 2, 1952, 111 f. fig. 15.

Abbildungsnachweis

tor und Verlag danken den kirchlichen Stellen und privaten Eigentümern, den Mu-
n, Bibliotheken und Instituten für liebenswürdige Hilfe bei der Beschaffung der
dvorlagen. Soweit nichts anderes angegeben, handelt es sich um Museumsfotos.
chstehende Abbildungen stellten zur Verfügung:
inari, Florenz: 10, 15, 35, 87. – D. Blume, Heidelberg: 98. – Böhm: 11, 79. – Brisig-
lli, Udine: 91. – Brogi, Mailand: 5. – Bront: 95. – Carli: 37. – Cavall. Sorlini: 90. –
atzidakis: 49, 50. – Fotofast: 18. – F. Gandolfo: 109. – Garrison: 13, 103. – Ha-
nn-MacLean: 77. – Hirmer, München: 4, 70. – Van Os: 12, 94. – Pineider: 19, 20, 38,
105. – Powell: 54, 64. – Tasić: 61. – Verfasser: 74.

chstehende Abbildungen wurden aus Büchern reproduziert. Nach:
nk: 71. – Carli: 92, 93. – Meiss: 34, 43, 46. – Onasch: 63, 68, 69. – Pallucchini: 97. –
v. Arch. Crist., 1968: 6. – Toesca: 99. – Velmans: 53. – Wentzel: 56. – Willoughby:
, 58.

Danksagung

Der Autor weiß sich zu vielfältigem Dank für Unterstützungen verpflichtet, ohne die dieser Band nicht hätte entstehen können. Der Dank gilt in erster Linie dem Dumbarton Oaks Institut der Harvard University (Washington, DC) und seinem jetzigen Direktor, Prof. G. Constable. Der Text ist während mehrerer Gastaufenthalte i. d. J. 1977–1980 im wesentlichen in Dumbarton Oaks entstanden, daneben in der Bibliotheca Hertziana in Rom. Dumbarton Oaks hat das Projekt »Die Ikone im Westen« auch durch die Gewährung von Mitteln für Reisen, Fotos und die Anfertigung eines Werkverzeichnisses unterstützt, das in den Händen von Frau Susanna Partsch (Heidelberg) lag. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft ist für die Gewährung eines Reisestipendiums zu danken, mit dem in einem frühen Stadium der Materialsammlung eine Italienreise unternommen wurde. Rat und Hilfe bei der Fotobeschaffung habe ich von Freunden, Kollegen und Studenten erfahren, vor allem von Frau A. Bank (Leningrad), D. Blume (Heidelberg), G. Cavallo (Rom), M. Chatzidakis (Athen), A. Emiliani (Bologna), M. Fanti (Bologna), C. Gnudi (Bologna), R. Hamann-Mac Lean (Mainz), Frau I. Hueck (Florenz), Frau G. Kopp (Heidelberg), H. van Os (Groningen), V. Pace (Rom), Frau S. Papadaki-Okland (Heraklion), Frau S. Partsch (Heidelberg), M. Seidel (Göttingen), I. Ševčenko (Harvard), Cavall. Sorlini (Venedig), K. Weitzmann (Princeton) und J. Wollesen (München). Mit Dank möchte ich auch die Institutionen erwähnen, die Fotos in ihrem Besitz zur Publikation überlassen haben, vor allem Foto Hirmer (München), dem Courtauld Institute (London), Dumbarton Oaks (Harvard University), den Museen in Berlin (Staatliche Museen), Budapest, Cambridge Mass. (Fogg Art Museum), Cleveland, Karlsruhe (Kunsthalle), Leningrad (Ermitage), London (Nat. Gallery), Mailand (Brera u. Bibl. Ambrosiana), New York (Metrop. Museum), Washington (Nat. Gallery) und Wien (Albertina). Frau A. Kartsonis (Athen) verdanke ich für das Kap. V viele Anregungen. Dem Gebr. Mann Verlag in Berlin danke ich für die verlegerische Betreuung des Buches.

Register